

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Obor filosofie

DISERTAČNÍ PRÁCE



Ticho

Silence

Daniela Šterbáková

2015

školitel: prof. Karel Thein, PhD.

Prehlásenie:

„Prehlasujem, že som dizertačnú prácu napísala samostatne, výhradne s využitím uvedených a riadne citovaných prameňov a literatúry, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.“

V Prahe dňa 15. 6. 2015

.....
Daniela Šterbáková

Podakovanie patrí predovšetkým Karlovi Theinovi. Pri písaní práce mi tiež ochotne pomohli Alexandra Jud, Christoph C. Pfisterer, Katia Saporiti, Pavel Klusák, Iva Oplištilová a Jaroslav Šťastný.
Za grafickú úpravu vďačím manželovi Ondrejovi.

Abstrakt

Ticho je negatívny termín označujúci absenciu zvuku. Naša bežná reč však naznačuje, že ticho je vnímateľná skutočnosť, 'niečo' vnímané. Je však adekvátne povedať, že počujeme ticho, absenciu zvuku? Aké implikácie o vnímaní naša reč má? Cieľom predkladanej práce je analyzovať túto otázku a to v troch myšlienково prepojených kontextoch.

Prvá časť práce rekonštruje problém vnímania ticha v 'tichej skladbe' Johna Cagea *4'33"* v kontexte jej konceptuálneho vzniku, Cageovej estetiky a reflexie jeho tvorby v textoch. Sleduje tak zrod problému o vnímateľnom tichu v súčasnom myslení. Zameriava sa na tézu, že absolútne ticho nepočujeme ani vo zvukotesnej komore a zvažuje otázku, či je adekvátne povedať, že počujeme ticho ak očakávame hudbu, ktorá nezaznieva, ktorú vzniesla premiéra *4'33"*.

Druhá časť sa prostredníctvom argumentov Roya Sorensena a Iana Phillipsa vyrovnáva s pozíciou, že môžeme priamo počuť či počúvať ticho, absenciu zvuku. Dôraz je kladený na Sorensenovu koncepciu, nakoľko je priamo kontrastná ku Cageovej pozícii (hoci s ním zdieľa empirické a fyzikalistické chápanie vnímania), ale najmä preto, že sa zakladá na kauzálnnej teórii vnímania, ktorá je jednou z hlavných teórií vnímania v súčasnej anglo-americkej filozofii. Analyzuje metodologické základy argumentov daných autorov a kladie všeobecné otázky týkajúce sa definícií vnímania a vzťahu vnímania a mysle. Ukazuje, že nie je adekvátne povedať, že počujeme ticho, absenciu zvuku a dáva argumenty, prečo to tak je.

Tretia časť práce skúma vnímanie ticha, medzery medzi zvukmi. O probléme sa uvažuje v dvoch líniiach, na základe Leibnizových analýz vedomého vnímania a Husserlových analýz vnímania času, kladením nasledovných otázok: (i) Ako dochádza k tomu, že si niečo všimneme (uvedomíme si)? (ii) Môžeme vnímať zvuky ako ohraničené celky na základe času? Záverečná analýza sa týka odlíšenia a vzťahu dvoch pojmov ticha: privácie zvuku (termínu označujúceho zakúšaný fenomén medzery medzi zvukmi) a absencie zvuku (negácie, formy myšlienky, ktorá nemôže byť doslovne zmyslovo zakúšaná). Pojmová reflexia vedie k úvahe o metaforickom základe bežnej reči o tichu, v ktorej slovo ticho označuje vnímané 'niečo'.

Kľúčové slová: absencia, ticho, tma, vnímanie, John Cage, Roy Sorensen, kauzálna teória vnímania, vnímanie času, vedomie, Husserl, Leibniz

Abstract

Silence is a negative term denoting absence of sounds. However, our ordinary way of speaking about silence suggests that the latter is some perceptible reality, ‘something’ perceived. But is it legitimate to say that we hear silence – absence of sound? What implications about perception does such a way of speaking have? The aim of the present thesis is to analyse these questions. The analysis unfolds along three axes.

The first part of the thesis reconstructs the problem of perception of silence in John Cage’s ‘silent piece’ *4’33”* in context of its conceptual origin, Cage’s aesthetics, and reflection of his work in his written texts. Hence the introduction of the problem of perceptible silence in recent thought. It discusses the thesis that we cannot hear absolute silence, not even in the soundproof chamber, and considers the question whether it is adequate to say that we can hear silence if we expect to hear music, but the music does not sound – a question that was raised by the premiere of *4’33”*.

The second part of the thesis scrutinizes the position according to which we can directly hear/listen to silence which is the absence of sounds, namely the arguments of Roy Sorensen and Ian Phillips. Emphasis is put on Sorensen’s theory since it is in direct contrast to Cage’s position (though Sorensen and Cage both share an empirical and physicalist understanding of perception), and also – even especially – because it is based on the causal theory of perception that counts among the major theories of perception in recent Anglo-American philosophy. This part analyses the methodological basis of the arguments put forward by Sorensen and Phillips, and asks general questions concerning definitions of perception and of the relation between perception and mind. It shows that it is not correct to say that we hear silence in the sense of the absence of sounds, and presents arguments for why it is so.

The third part of the thesis examines the perception of silence as gap between sounds. The issue is developed along two lines based on Leibniz’s analysis of conscious perception and on Husserl’s analysis of time-perception respectively. These two lines can be summarized by these questions: (i) How does it come to that we realize (are aware of) something? (ii) Can we perceive sounds as limited wholes on the basis of time-perception? Finally, the third part analyses the distinction between the two conceptions of silence: privation of sound (i.e. term referring to an experienced phenomenon of gap between sounds) and absence of sound (i.e. negation, form of thought that cannot be literally perceptually experienced). The conceptual reflection on their difference and possible relations leads to final consideration of the metaphorical basis of our ordinary talk about silence in which the word silence refers to a perceived ‘something’.

Keywords: absence, silence, darkness, perception, John Cage, Roy Sorensen, causal theory of perception, time-perception, awareness, Husserl, Leibniz

Obsah

Úvod	9
I Prvá časť	
Ticho ako absencia nedáva dobrý zmysel (John Cage)	19
1 Nápad o prerušení zvukového kontinua	21
1.1 Politika alebo umenie?	22
1.2 Zvuky a druhy ticha	32
2 Neexistujúce ticho	53
2.1 Skladba 4'33" v kontexte Cageovej hudobnej estetiky . .	55
2.2 Problém neexistujúceho ticha v textoch	82
II Druhá časť	
Ticho je absencia, ktorú počujeme a počúvame	101
3 Počujeme ticho, absenciu zvuku (Roy Sorensen)	101
3.1 Kauzálna teória vnímania	103
3.2 Analýzy siluety a tmy	108
3.3 Počujeme ticho?	141
3.4 Bežná reč o absenciách, John Locke, čierna a ticho . . .	150
4 Počúvať ticho je počúvať čas prázdny od zvukov (Ian Phillips) .	155
4.1 George Edward Moore a vedomie ako vzťah	156
4.2 Má vedomie časti a je mysliteľné bez obsahov?	157
4.3 Kritika koncepcie	160
III Tretia časť	
Vnímanie ticha a vnímanie času	165
5 Hranica a vnímanie ticha u Leibniza	171
5.1 Husserl a pripravenosť prožitku pre vedomie	171
5.2 Leibnizove drobné vnemy	172
5.3 Postupne nahromadené drobné vnemy a vznik vedomia: odlíšenosť	175
5.4 Leibniz a ticho	182
6 Analýza času u Husserla	184

6.1	Husserl a vnem melódie	186
6.2	Zrakový model vnímania zvuku v analýzach melódie a metafyzika zvuku	203
6.3	Záver: Zvuk, zrak a ticho	214
7	Ticho obrazu, hlučné ticho času (David Toop)	219
Záver		229
Literatúra		237

Úvod

Zámerom predkladanej práce je analyzovať ticho ako fenomén zmyslového vnímania.

Prevládajúci filozofický diskurz o tichu charakterizujú dva znaky. Prvým je, že sa hovorí o tichu ako súčasti reči, teda o mlčaní. Druhým, že sa v náväznosti na to ticho/mlčanie chápe ako *skutočnosť*, ktorá reč zakladá a umožňuje, a ktorá preto podstatne súvisí s prienikom k ľudskému bytiu.¹ Pri pohľade do dejín filozofie vidíme, že téma mlčania, zdržania sa diskurzu, bola v rôznych podobách vo filozofii prítomná od počiatkov a súvisí s rozvíjaním abstraktného myslenia, teda aj myslenia prostredníctvom negácií. Ticho či mlčanie sú v rámci kresťanskej filozofickej teológie napokon zavŕšením negatívnej cesty a sú chápané nie už ako prostriedok (výkon), ale ako cieľ, ktorý ostáva sám neskúmateľný, pretože je v oblasti, ktorá sa jazykovo uchopiť nedá, je „za“ slovom, nie je negáciou slova, ktorá je stále jazyková.²

¹Vid Heideggerovo mlčanie ako modus, bytostná možnosť rozprávania v *Bytí a čase* (Heidegger, M. *Bytí a čas*. Preklad I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr. a J. Němec. 2., opravené vydání. Praha: Oikúmené, 2002, §34, s. 193-199), a zároveň ticho (*Stille*) nie ako ľudský výkon v reči, ale ako zakladajúci element, ktorý človeka k reči privádza a umožňuje ju (Heidegger, M. „Reč/Die Sprache“. In: *Básnický bydlí člověk*. Německo-česky. Preklad I. Chvatík. Praha: Oikúmené, 2006, s. 45-81); tiež Merleau-Pontyho chápanie reči ako nepriamej, ktorá je tichom a mlčaním, nakoľko sa zmysel v reči odohráva „medzi“ slovami (Merleau-Ponty, M. „Nepřímá řeč a hlasy ticha“. In: *Oko a duch a jiné eseje*. Preklad O. Kuba. Praha: Obelisk, 1971, s. 53-93); ticho, ktoré skúma napríklad súčasný filozof Don Ihde v kontexte analýzy vnímania zvukov je stále „horizontom reči“ (Ihde, D. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007, s. 162: „In everything said there is the latent horizon of the *unsaid*, which situates the said. (...) The broadest horizontal feature regarding the unsaid as latent significance is the feature of the unspoken context which surrounds speech.“); vid tiež štúdiu Bernarda Dauenhauera (*Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980), vychádzajúcu z analýzy rôznych významov a použití ticha/mlčania v reči (dvojznačnosť anglického slova *silence*) a úvah o tichu ako fundamente diskurzu, ktoré chce zároveň Dauenhauer chápať ontologicky. Text je inšpirovaný knižkou Maxa Picarda *Die Welt des Schweigens* z r. 1948 (München: Piper, 1988), ktorá je síce jedným z prvých pokusov o explicitné pojednanie o tichu, avšak vcelku vágnym, čo sa do Dauenhauerovej knihy premieta.

²Tieto súvislosti podrobne mapuje dvojzväzková kniha Raoula Mortleyho *From Word to Silence* (I *The rise and fall of logos*; II *The way of negation, Christian and Greek*. Bonn: Hanstein, 1986) zvl. druhý zväzok, por. záver, príp. prílohy, s. 242-277. V obdobnom kontexte (teda nie v kontexte mlčania v reči, ale vymedzenia hranice zmysluplnej reči, ktorú nie je možné jazykovo prekročiť) je snáď možné uviesť Wittgensteinove tézy o mlčaní z Traktátu

Rečový kontext ticha je však možné chápať ako kontext vyššieho rádu, ktorý v sebe nesie problém základnejší, hoci na prvý pohľad skrytý a snád až banálny. *Počujeme* vlastne ticho? Kontext ticha v reči predpokladá kladnú odpoveď na túto implicitnú otázku. Dôvod toho pritom priamo nesúvisí s počutím. Týka sa vnímania určitého významu a zmyslu, ktorý je utváraný slovami a pauzami či zámerným pozdržaním reči. Vnímané ticho a jeho významy či zmysel v reči súvisí s artikuláciou ako výkonom, ktorej pozdržanie môže byť zámerné. V tomto zmysle má ticho – mlčanie určitý vnímaný obsah. Ticho má svoju funkciu a význam, ktorý jednak z reči naberá a jednak do reči vkladá či ho umožňuje. Je však adekvátne hovoriť o vnímaní ticha na akejsi základnejšej, ešte neartikulovanej rovine, podobne, ako hovoríme o počutí zvukov? Počuté ticho nie je niečím, s čím by sa dalo pracovať tak, ako keď zámerne a viac či menej zdarne mlčíme a čomu by bolo možné rozumieť na základe určitého zmyslu, ktorý má alebo sprostredkuje. Proste ho začujeme.

Práve v tom je koncentrovaná otázka. Čo znamená *počuť* ticho? Ticho je absenciou zvuku a tak hneď začína byť zjavné, že ticho vlastne nepočujeme nikdy. Keď jeden zvuk doznie a zdá sa, že počujeme ticho, vzápätí počujeme ďalší zvuk a je po tichu. Skúsenosti so zvukotesnou miestnosťou zase svedčia o tom, že ak je aj externá zvuková hladina nulová, vynára sa z nášho tela svet zvukov, ktorý za daných podmienok odrazu nie je možné nevnímať. Žijeme v neustálom hluku, obklopení zvukmi zvnútra či zvonku.³

Ale to tiež nie je uspokojivá odpoveď. Zmyslové vnímanie predsa nezávisí len na tom, aké objektívne procesy sa pri ňom odohrávajú (v prípade zvukov zachytávanie zvukových vĺn), ale aj na tom, ako s prijímanými podnetmi zaobchádzame. Vnímanie je zamerané. Je však možné zameriavať sa na ticho? Je

(Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Preklad P. Balko a R. Maco. Bratislava: Kalligram, 2003; por. knihu Fekete, J. *Mlčanie, bytie, jazyk: topológia filozofického mlčania*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, ktorá sa venuje problematike mlčania u Wittgensteina a v širšom kontexte u ďalších autorov.)

³Popis nemožnosti zakúšať absolútne ticho sa prirodzene nevzťahuje na počujúcich a nepočujúcich v rovnakom zmysle. Nepočujúci síce nikdy nepočujú ticho, avšak nie preto, že by ich telo neustále umožňovalo kontakt so zvukom na rovine telesného cítenia zvukových vibrácií, teda z analogického dôvodu, pre ktorý ticho nepočujú počujúci (ako to nesprávne na jednu rovinu stavia napr. David Espinet v knihe *Phänomenologie des Hörens*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2009, s. 158, pozn. 445, odkazujúc sa na (inak skvelý) dokument o nepočujúcej hudobníčke Evelyn Glennie, *Touch the Sound*, réžia T. Riedelsheimer, Nemecko/VB, 2004). V tomto zmysle sa tvrdí, že nepočujúci nezakúšajú ticho, nakoľko nezakúšajú absenciu tlaku spôsobeného zvukovým vlnením. Avšak potom nehovoríme o *počutí* ticha, ale o cítení vibrácií. Ak hovoríme o počutí, máme na mysli sluchové vnímanie zvukov, nie telesné cítenie vibrácií, hoci to iste k vnímaniu zvukov v širšom zmysle slova patrí. Ide o možnosť (schopnosť) sluchom vnímať kvality zvuku. Nepočujúci *nepočujú* ticho preto, že sluchom nepočujú zvuky.

rozdiel pozorovať čiernu mačku, ako si špacíruje po chodníku (absencia svetla v pohybe, ktorej zodpovedá čierna farba), necítiť vôňu alebo všímať si ticho. V rámci sluchu nie sú zvuky usporiadané na spôsob objektov jeden vedľa druhého tak, ako pri videní, ale tvoria kontinuálne prostredie, hoci sme schopní zvukové kvality pomerne presne rozlišovať a priradovať k sebe (počujeme súčasne zvuky viacerých áut, hovor z ulice, brechot psa, niekomu zvoní mobil). Lenže pre ticho nie je také „miesto“ v čase, kde by sme mohli zotrvať a udržovať ho v centre pozornosti. Ticho mizne. Odkedy ho zachytíme, nahrádzajú ho iné zvuky. Absencii zvuku nenáleží žiaden zmyslový obsah, tak, ako absencii svetla zodpovedá čierna farba.

Otázku je možné vidieť zároveň z perspektívy jazyka, ktorým sa snažíme vyjadriť, čo zakúšame. V tomto zmysle je ticho nanajvýš zmätočný pojem. Podobne ako iné slová zachytáva slovo ticho skúsenosť s *niečím*. Lenže s *čím*? Ak by ticho bolo niečím, ako odlišíme význam slov ticho a zvuk? Ticho je však absenciou zvuku, teda nie je niečím, je *ničím*. Je teda možné zakúšať a vyjadrovať *nič*? Hovoríme „ticho“, ale myslíme vlastne určitý stupeň zvukovej hladiny? A ak nie je možné ticho počuť či vnímať, zakúšať, čo potom toto slovo vyjadruje? Je ticho *len* pojem, analogický a k pojmu *nič*, ktorého je variantou a ktorý vzniká abstrakciou, myslením? Je to prázdne slovo (bez obsahu), ktoré používame, ale nič *skutočné* ním nemyslíme (niečo ako guľatý štvorec), ktoré nemá význam a k ničomu neodkazuje?

Používaním takého slova by sme neustále vytvárali zmätok. Hovoriť o tichu by znamenalo hovoriť o ničom, ale tak, akoby to bolo niečo (ako sa to zdá implikovať samotný pojem *ničoho*): hovorili by sme o *niečom*, čo *neexistuje*, lebo slovo ticho *nemá význam* (referenta). Nešlo by teda o omyl, ale o zásadnejšie, nezmyselné použitie jazyka. To je však v nesúlade s tým, že slovo ticho používame zároveň tak, že *má nejaký význam*. Nejasne označuje skúsenosť, ktorá je zrejme vzhľadom k absolútnej povahe tohto pojmu nedosiahnuteľná, no zároveň blízka a žiadaná. Hovoríme o tichu tak, akoby nám skúsenosť s ním bola dobre známa, keď používame frázy ako „nastalo ticho“, či „bolo tam ticho“, a keď dokonca ticho vyhľadáваме, akoby sa dalo nájsť a dosiahnuť, hoci vieme, že to úplne možné nie je, je to vždy len takmer a drobnú, no podstatnú nepresnosť si nevšímame.

Intuícia neustáleho jazykového zmätku, keď sa hovorí o tichu, je filozofického razenia. Keď sa v bežnom zmysle hovorí o tichu, rozumieme tomu. Problém vzniká vtedy, keď chceme bežnú reč upresniť a pochopiť, o čom hovoríme. Táto práca sa však nebude podujímať na jazykovú analýzu, hoci v určitých miestach sa k úvahe o jazyku obrátíme.

Otázka, ktorú si budeme klásť, sa zameriava na vnímanie. Spôsob, ako ju budeme rozvíjať, bude daný teóriami vnímania (explicitne alebo implicitne). Pôjde nám o to preskúmať, na akom základe je, respektíve nie je adekvátne hovoriť o tichu ako o sluchovom fenoméne a zameriame sa na to, aké predpoklady a dôsledky taká reč so sebou nesie. Pokúsime sa o to v rámci troch odlišných perspektív, ktoré teraz predstavíme.

Prvá časť (o Johnovi Cageovi) a druhá časť práce (o Royovi Sorensenovi) stoja voči sebe v kontraste a hoci prvý kontext je kontextom hudby a druhý je kontextom tzv. analytickej filozofie, tvoria v zásade dve strany jednej mince, jednej empirickej perspektívy. Úvahy týkajúce sa Cagea sú špecifické, nakoľko problém je tu prezentovaný v úzkej súvislosti s hudobnou tvorbou. Oba prístupy sa vyrovnávajú s problémom ticha, ktorý je potrebné akútne vyriešiť: buď ho nepočujeme alebo počujeme. To poukazuje na zaobchádzanie s jazykom: ticho je absolútny termín označujúci absolútnu absenciu zvuku. Čo pod neho nespadá, nie je tichom. Otázka teda znie, či počujeme absolútnu absenciu zvuku. Tretia časť práce sa napätie tohto kontrastu (buď/alebo) nebude pokúšať odstrániť, ale naopak, nastolí ho ako hlavnú otázku o tichu. Bude sa sústreďovať na fenomén ticha vnímaného a chápaného na základe hranice medzi zvukom a tichom, teda z perspektívy vnímajúceho subjektu a bude rozvinutá prostredníctvom analýz textov Leibniza a Husserla. Prejdime teraz k charakteristike troch častí a ich kapitol.

Prvým kontextom (tvoriacim prvú časť práce, teda prvú a druhú kapitolu) je kontext ticha v hudbe. Keďže ticho v hudbe je možné využívať podobne ako pauzu pre artikuláciu reči (mlčanie), budeme sa obracať k radikálnejšej koncepcii, ktorú vyjadruje svojou hudobnou a literárnou tvorbou John Cage. Cageovo ticho odráža určitú líniu tzv. konkrétnej hudby a zároveň konceptuálneho prístupu v tvorbe. Ticho má byť zbavené obvyklých hudobných asociácií, podobne ako zvuky, ide preto o snahu vysporiadať sa s tichom, ktoré je hudobným materiálom, nakoľko je vnímateľné podobne, ako zvuky.

Prvá kapitola slúži ako historicko-teoretický úvod do problému a sú v nej vyslovené niektoré predpoklady dôležité pre pochopenie celkového Cageovho prístupu k tichu. Ukazuje konceptuálny zárodok Cageovej najznámejšej tichej skladby 4'33", ktorým bola nie tak známa skladba *Silent Prayer*. Cage ju nikdy nerealizoval. Túto kapitolu je možné čítať ako kontext zrodu zápasu medzi niečím, čo sa u Cagea dá označiť ako „bežné chápanie ticha“ (ticho je absencia zvuku a ak ho chceme počuť, musíme zvuky umlčať) a jeho spochybnením, že nič také ako absencia zvuku neexistuje, na čo bude kladený väčší dôraz

v druhej kapitole. V tomto pnutí si môžeme všímať predpoklady, ktoré súvisia s konvenčným chápaním ticha ako absencie a zároveň ho zneisťujú a nastoľujú tým rámec otázok, ktoré treba vziať do úvahy. Ak ticho *je* absenciou, môžeme ho potrebovať, vyžadovať a obchodovať s ním podobne ako s hudbou. Predpokladáme, že ticho „ide“ odniekiaľ, „je“ na nejakom mieste, trvá v čase. Avšak v akom zmysle *je*, ak počujeme vždy len zvuky? Čo znamená „byť“ a „počuť“? Je adekvátne povedať o absencii, že je to (vnímateľný) objekt?

Cageova hudobná tvorba je v príslušných kapitolách predstavená výlučne v súvislosti s úlohou ticha, ktorá v nej bola od počiatkov zásadná. Cage ju reflektoval v mnohých rozhovoroch,⁴ ktoré sú okrem jeho ťažiskovej knihy *Silence*⁵ podstatným zdrojom informácií. Ďalšími dvoma textami, s ktorými budeme pracovať, sú práce Douglasa Kahna⁶ a Kylea Ganna⁷. Úvahovú líniu budeme však konštruovať, nie sledovať, ako naznačí úvod. Pôjde teda o obšírnejší komentár v snahe predostrieť a uvidieť podobu problému. Cageove texty častokrát jednotiace obsahové hľadisko, z ktorého by bolo možné vychádzať, nemajú. Je tu však viacero foriem, ktoré vykazujú jednotný ráz. Je možné túto líniu pozorovať naprieč textami a pokúsiť sa ju vyjadriť explicitne.

Kľúčovými z hľadiska celku práce sú v rámci prvej kapitoly dva postrehy: naznačenie súvislosti ticha a času (najmä z hľadiska tvorby), ktorá bude opätovne otvorená v druhej kapitole a naplno, hoci modifikovaným spôsobom rozvinutá v tretej časti práce. Za druhé ide o problém empirického prístupu (fyzikalizmu) v Cageovej tvorbe. Bude tu nastienený a opäť bližšie rozvinutý v druhej kapitole. (Podstatne sa empirizmu bude venovať druhá časť práce v kapitole venovanej Royovi Sorensenovi, už z rýdzo filozofickej perspektívy.) Fyzikalizmus je u Cagea zámerný a radikálne podmieňuje jeho chápanie ticha.

K razeniu fyzikalistického hesla, že „vždy sú tu nejaké zvuky k počutiu“, podstatne prispela Cageova skúsenosť so zvukotesnou komorou, po návšteve ktorej Cage opakuje tézu o neexistencii a teda nepočuteľnosti ticha. Tézu stesňuje do skladby *4'33"*, ktorej je venovaná druhá kapitola práce. Okrem ideového a kompozičného pozadia tejto skladby sa budeme venovať problematike posluchu ako vyvíjanej aktivity. Obrátenie perspektívy zároveň znamená nevyhnutnosť kritiky Cageovej tézy, že ticho nie je možné za žiadnych okolností

⁴Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003.

⁵Cage, J. *Silence: přednášky a texty*. [Ďalej citované ako *Silence*] Překlad J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Praha: tranzit, 2010.

⁶Kahn, D. „John Cage: Silence and Silencing“. *The Musical Quarterly*. 1997, roč. 81, č. 4, s. 556-598.

⁷Gann, K. *No such thing as silence: John Cage's 4'33"*. London: Yale University Press, 2010.

počuť, čo bude ťažiskom druhej kapitoly v jej druhej časti. Je pozoruhodné, že autor, ktorý kládol taký dôraz na poslucháčovu aktivitu pri vnímaní, nerozvíjal a nesledoval ponúkajúcu sa myšlienku, že intencionálny posluš nemusi nutne ústiť do neustáleho posluhu zvukov, ako opakovane tvrdí. Subjektívna podmienenosť posluhu, typicky očakávaním zvuku, umožňuje úvahu o počutí ticha vrátiť do hry. – Otázku pritom navodzuje samotná premiéra 4'33", keďže prví poslucháči tejto skladby boli značne sklamaní z toho, že nič nepočuli, ako sa dozvedáme od samotného Cagea. – Toto odhliadnutie je snáď dané fixovaným jednostranným zameraním sa Cagea na vlastnú perspektívu externého prostredia ako potenciálneho zdroja hudby: jeho úlohou je upozorňovať na zvuky prostredia a na možnosť výberu jednotlivých zvukov z kontinua. Nezo- hľadňuje už preto otázky spojené so subjektivitou. V rámci druhej kapitoly sa preto prostredníctvom niekoľkých textov, zvlášť článku Richarda Taylora „Negative Things“,⁸ obrátíme k filozofickým implikáciám očakávania pre vnímanie absencie a následne k otázke „prázdnych miest“ v Cageových textoch, ktoré slúžia ako analógia k hudbe. Otázka, ktorú si budeme klásť, znie, či je možné prázdne miesta „čítať“ podobne, ako je možné počuť ticho v hudbe a čo také čítanie znamená. Vyjadriť tento zámer nám pomôže Ladislav Nebeský a jeho zbierka *Bílá místa*.⁹

Druhým kontextom pre analýzy tejto práce, ktorý bude tvoriť tretiu a štvrtú kapitolu, bude súčasná analytická filozofia. Tretia kapitola je venovaná úvahám o počutí ticha v knihe Roya Sorensena *Seeing Dark Things*,¹⁰ štvrtá kapitola pojednáva o článku Iana Phillipsa „Hearing and Hallucinating Silence“.¹¹ Analýzy daných autorov sú pre artikuláciu problému o tichu zásadné. Obaja autori zastávajú pomerne kontroverzné stanoviská a ich tézy sú závislé na nimi prijímanej metodológii, vždy na danej teórii vnímania. Pôjde tu teda o úplné obrátenie perspektívy v porovnaní s predošlou časťou: ako Sorensen, tak Phillips argumentujú, že je možné počuť resp. počúvať ticho, ktoré chápu ako absenciu zvuku. Pokúšajú sa obhájiť, že je možné zmyslovo vnímať absenciu. Tým umožňujú vidieť problém daných teórií v radikálnej polohe, ktorá ich testuje a nás upozorňuje na úskalia daných definícií vnímania. Tieto analýzy ukazujú, že spôsob, akým uvažujeme o vnímaní, aké teórie vnímania prijímame, je výrazom implicitne prijímanej metafyziky a že úvaha o vnímaní je s metafyzickými

⁸Taylor, R. „Negative Things“. *The Journal of Philosophy*. 1952, roč. 49, č. 13, s. 433-449.

⁹Nebeský, L. *Bílá místa*. Praha: Dybbuk, 2006.

¹⁰Sorensen, R. A. *Seeing Dark Things: The Philosophy of Shadows*. New York: OUP, 2008.

¹¹Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“. In: Macpherson, F. a D. Platchias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. s. 333-360. Dostupné z: <http://www.ucl.ac.uk/~uctyibp/Silence.pdf>

predpokladmi nutne spojená. Pre to, aby teória vnímania bola legitímna, je zásadné toto reflektovať a prijímať len opodstatnené predpoklady. – Toto sa v inom zmysle rozvíja tiež v tretej časti práce.

Sorensenovu tézu, že absencia zvuku, ticho, spôsobuje, že ho počujeme, budeme skúmať potom, čo predostrieme teoretické (metodologické) východiská, s ktorými pracuje. Sú nimi kauzálna teória vnímania (KTV) a Dretskeho teória neepistemického videnia.¹² Obe teórie nie sú u nás príliš dobre známe, hoci v súčasnej anglo-americkej filozofii mysle sú bežne študované a sú predmetom početných diskusií. K charakteristike a podstatným bodom oboch teórií sa dostaneme na príslušných miestach, tu je snáď vhodné zmieniť len nasledovné. Neexistuje jedna „kauzálna teória vnímania“, ale je mnoho jej variánt.¹³ Napriek tomu tu je určité spoločné jadro týchto teórií, ku ktorému sa obracia aj Sorensen: povedať, že zmyslovo vnímame určitý objekt je možné za predpokladu, že objekt kauzálnne pôsobí na naše zmyslové orgány. Absencie sú pre Sorensena zaujímavé práve z metodologického hľadiska, nakoľko jeho cieľom je obhájiť relevanciu KTV prostredníctvom obhajoby kauzálnej aktivity absencií. To je kritické miesto tejto teórie, nakoľko sa zdá, že sú veci, ktoré nie sú fyzikálnymi objektmi a preto nemôžu kauzálnne pôsobiť, no my ich vidíme (obloha, tiene, diery, tma, ticho). Sorensen sa tak snaží teóriu obhájiť v polohe, ktorú jej zástancovia vo väčšine prípadov neprijímajú, teda pokiaľ ide o kauzálnu aktivitu absencií, *ničoho*.

Kedže ticho je obsahom záverečnej kapitoly Sorensenovej knihy a je len teoretickou implikáciou zvlášť prvých dvoch jej kapitol, teoretické východiská budú predstavené na príklade tzv. „záhady dvojitého zatmenia“ z týchto kapitol. Vlastná analýza ticha už je potom pomerne kompaktná, nakoľko prechádza priamo ku kritickému skúmaniu Sorensenových argumentov o tichu. Záver celej kapitoly je podaný formou komentára k Lockovmu rozlíšeniu medzi priváciou a negáciou, čo zároveň predznačí myšlienkové smerovanie ďalších úvah. Podstatným dôvodom, pre ktorý je potrebné sa obrátiť práve k Lockovi je fakt, že Sorensen u neho nachádza jednu z prvých inšpirácií pre vlastné analýzy. Ako

¹²Dretske, F. *Seeing and Knowing*. London: Routledge, 1969.

¹³Diskusiu v súčasnej podobe rozvinuli Grice, H. P. „The Causal Theory of Perception“. *Proceedings of the Aristotelian Society*. 1961, Suppl. Vol. 35, s. 121-153. Dostupné online z: <http://www.hist-analytic.com/GRICE.pdf>; Strawson, P. F. „Perception and Its Objects“. In: MacDonald, G.F., ed. *Perception and Identity: Essays Presented to A. J. Ayer, with his Replies to them*. London: Macmillan, 1979 a Strawson, P. F. „Causation in Perception“. In: *Freedom and Resentment*. London: Methuen 1974, s. 66-84; Lewis, D. *Philosophical Papers*. Vol. 2. New York: OUP, 1986. K súčasnej diskusii viď zborníky Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. New York: OUP, 2011 a Collins, J., Hall, N. a L. A. Paul, eds. *Causation and Counterfactuals*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

uvidíme, od Lockovho chápania sa v zásadných bodoch odkláňa.

Pri perspektíve ticha ako vnímanej absencie zotrváme v štvrtej kapitole, zmeníme však teoretický rámec. Ian Phillips sa vo svojich úvahách obracia k vedomému vnímaniu. Počúvať ticho je podľa neho možné, nakoľko je možné uvedomovať si samotné úseky času ako potenciálne príležitosti pre počutie zvuku. Pozornosť budeme obracať predovšetkým na možnosť chápať zmyslosť (v tomto prípade sluch) ako potencialitu bez ohľadu na jej aktualizáciu. Phillipsov prístup je blízky Sorensenovmu v tom, že ticho pokladá za absenciu zvuku, z dôvodu čoho je táto kapitola radená k druhej časti práce. Koncepcie oboch autorov sa však zásadne odlišujú v tom, akú rolu pripisujú pri vnímaní ticha (explicitnému) vedomiu. (U Sorensena je explicitné vedomie mimo úvahu, čo je vidieť na tom, že prijíma Dretskeho tézu o neepistemickom vnímaní.) Preto táto kapitola tvorí prechod medzi analyticky orientovanou druhou a fenomenologicky zameranou tretou časťou práce.

Tretia časť sa napokon obracia k otázke, ku ktorej úvaha o tichu implicitne a opakovane konvergovala, nakoľko bola nahliadaná v úzkej súvislosti s vnímaním času. Pôjde tu o analýzu vlastného *fenoménu* ticha, ktorým je fenomén hranice medzi zvukom a jeho ustaniím. Ide o „vlastný“ fenomén z toho dôvodu, že ticho ako absolútnu absenciu zvuku nie je možné počuť, k čomu smerujú analýzy predošlých kapitol.

Po širšom úvode, ktorý zhŕňa predošlé zistenia, stavia ich do vzájomných súvislostí a tým oprávňuje odlišný postup práce, budú vyslovené dve otázky. Prvá vychádza z troch na prvý pohľad nijak nesúvisiacich intuícii. Prvé dve boli navodené v súvislosti s Johnom Cageom: (i) jedinou vnímateľnou vlastnosťou, ktorú má ticho spoločnú so zvukom, je čas; (ii) vnímať ticho znamená zameriavať svoju pozornosť na časť celku. Tretiu intuíciu je možné pokladať za metaforické vyjadrenie predošlých dvoch a pochádza od Davida Toopa:¹⁴ (iii) ticho je verziou času. Implicitná otázka v pozadí kapitol tejto časti teda znie: čo znamená vnímať ticho na základe času? Keď vnímame čas a ticho, všímame si odlišné skutočnosti? Alebo ide o dva termíny popisujúce tú istú skúsenosť a ticho je metaforickým označením pre čas? Implicitnú otázku je však potrebné rozvinúť na nejakom konkrétnom probléme, v určitom kontexte. Vlastná, explicitná otázka tejto časti, ktorú pomáha precizovať text Matthewa Soteriou,¹⁵ znie takto: ako vnímame hranice medzi dvoma zvukmi, zvukom a tichom, prí-

¹⁴Toop, D. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. [Ďalej citované ako *Sinister resonance*] London: Continuum 2010.

¹⁵Soteriou, M. „The Perception of Absence, Space, and Time“. In: Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. cit. d., s. 181-206.

padne medzi dvoma udalosťami v širšom zmysle slova? Hranica medzi dvoma akustickými udalosťami nie je daná pevne, tak, ako keď vidíme dva predmety. Plynie spolu so zvukmi v čase, nedá sa ustáliť. Môžeme povedať, že vnímame ticho (zvuk), na základe času?

Táto zatiaľ stále nepresná otázka potom naberie podobu dvoch konkrétnych línií, z ktorých každá bude predmetom samostatnej kapitoly. Prvá z nich sa týka všimnutia si, teda uvedomenia si hranice: ako dochádza k tomu, že si v kontinuálnom prostredí všimneme zmenu? Budeme ju rozvíjať prostredníctvom Leibnizových analýz vzniku vedomia, nielen preto, že je jedným z prvých, kto si otázku o vedomí kládol, ale aj preto, že jeho chápanie poľa vnímania je založené na princípe vnímania zvuku, nie videnia predmetu – monády sa vyznačujú neustálou, neprerušovanou vnímavou činnosťou, ako to je v prípade sluchu a narozdiel od videnia, kde sa vizuálne pole otočením hlavy ruší a nahrádza iným, alebo sa zatvorením očí zruší úplne. Leibnizovo chápanie vnímania ako kontinuálneho procesu tak problém odlišnosti vedomého a nevedomého vnemu umožňuje dobre vidieť.

Druhá otázka sa týka vlastného problému vnímania udalosti v čase: umožňuje nám čas odlišovať vnímanú udalosť ako vymedzený celok? Vďaka čomu dokážeme prípadne udalosti od seba odlišovať? Skúmať ju budeme prostredníctvom Husserlových analýz vnímania času, ktorými na Leibniza nadviažeme. Husserlov postup spochybníme, aby sme jeho analýzu mohli vzápätí rehabilitovať. Táto časť práce končí podrobnejším záverom, ktorý má premyslieť predložené analýzy v súvislosti s ambivalenciou, ktorá sa behom celej práce vynára: ako spolu súvisia dva spôsoby použitia slova „ticho“ – absencia zvuku a pauza od zvukov? Túto otázku ďalej rozvíja na základe metaforického chápania ticha a pomocou niektorých motívov z knihy Davida Toopa *Sinister Resonance* posledná siedma kapitola o hlučnom tichu obrazov.

I Prvá časť

Ticho ako absencia nedáva dobrý zmysel (John Cage)

Cage v *Silence*, ale aj v iných textoch ponúka dve odlišné vysvetlenia, prečo nemôžeme počuť ticho. Jedno je metafyzické, druhé epistemologické.¹⁶ (i) Ticho, absencia zvuku, neexistuje. Je to len slovo. V skutočnosti sú všade okolo nás resp. v nás zdroje, ktoré vydávajú zvuk. Logicky, ak neexistuje absencia zvuku, nemôžeme ju ani počuť. (ii) Aj keby ticho bolo absenciou zvuku, absenciu nie je možné počuť. Vnímanie je vždy vnímaním niečoho a nie ničoho, je umožnené predmetnosťou a nie absenciou predmetov. Dané postoj je možné u Cagea vysledovať v jeho textoch a v kompozičnej praxi.

Cage v *Silence* tiež redefinuje pojem ticha. Ticho nie je počuteľné, ale je vnímateľné ako *trvanie* nezámerých zvukov. Tým problém smeruje k skúmaniu role vnímajúceho – pozornosti, zameranosti, chcenia a očakávania ticha. To je častým predmetom Cageovho záujmu. Cageova pozornosť sa však napokon od ticha odkláňa, zameriava sa na pozorné vnímanie nezámerých zvukov či iných udalostí. To je však vcelku prekvapivý, fyzikalisticky motivovaný obrat, ktorý zastiera filozoficky zaujímavé perspektívy, ktoré Cageova tichá skladba *4'33"* (Štyri minúty tridsať tri sekúnd) otvára.

K týmto otázkam sa obrátime v rámci dvoch kapitol tejto práce. Prvá kapitola je pomerne obširná, nakoľko sa snaží navodiť porozumenie špecifického historicko-hudobného kontextu vzniku a vývoja problému ticha a zároveň pomáha vymedziť prístup k nemu. Druhá kapitola bude adresovať problém ticha, ktorý sa odvíja explicitne od tichej skladby *4'33"*, k čomu sa okrem širšieho pozadia viaže podrobná systematicko-kritická úvaha o tichu.

Perspektíva, ktorú John Cage otvoril, je filozoficky veľmi inšpiratívna, na-

¹⁶Por. Brooks, W. „Pragmatics of Silence“. In: Losseff, N. a J. Doctor, eds. *Silence, music, silent music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 97-126, s. 98. Brooks hovorí o druhom aspekte ako o pozornosti či pozorovaní.

koľko tu v priamej súvislosti sledujeme zápas bežného, konvenčného chápania ticha a vynárajúcich sa otázok ohľadom adekvátnosti tohto chápania. Otvárajú sa tu otázky o povahe vnímania, vzťahu myslenia a vnímania a – v kontexte meta-filozofie – o vzťahu filozofie a súčasných prírodných (kognitívnych) vied.

1 Nápad o prerušení zvukového kontinua

Prvé úvahy o tichu Cage zaznamenal vo svojej autobiografickej prednáške „A Composer’s Confessions“ prednesenej na Vassar College 28. februára 1948, ktorá, keďže Cage text (ešte v r. 1982)¹⁷ nechcel zverejniť, vyšla až rok pred jeho smrťou v časopise *MusikTexte* a druhýkrát v roku 1992 v časopise *Musicworks*.¹⁸ Tu Cage okrem iného ohlásil svoje dva zámery. Jeden bol „skomponovať skladbu (piece) pozostávajúcu z neprerušovaného ticha a predat ho spoločnosti Muzak“.¹⁹ Druhým bolo skomponovanie a uvedenie skladby pre dvanásť rádii *Imaginary Landscape No. 4*. Skladba „neprerušovaného ticha“ mala, ako Cage ohlásil, trvať tri až štyri a pol minúty, čo bol čas trvania jednotlivých melódií tzv. *canned music* vysielanej na kanáli Muzak a mala niesť názov *Silent Prayer*. Nikdy však uvedená nebola, dielo neexistuje.²⁰ Narozdiel od *4’33”*, ktoré poznáme v podobe viacerých verzií notového zápisu, tu žiadne notové záznamy nie sú a dozvedáme sa o nej len vďaka nenápadnej poznámke v danom texte a iným spätným narážkam na ňu. *Silent Prayer* ostala len v prvotnej koncepcnej rovine.

Je však možné hovoriť o nej ako o predchodcovi *4’33”* podľa vnútornej logiky veci, ktorú sledujeme, keď Cage reflektuje svoje myslenie o tichu v zbierke *Silence*, kde sú prítomné dve roviny úvahy: o tichu ako absencii zvuku (*Silent Prayer*) a o neexistujúcom tichu ako nezámerých zvukoch (*4’33”*). Obdobie úvah o *Silent Prayer* je jedno zo štádií, v akom sa Cage problémom zaoberal, pričom to, ako premýšľal o tichu sa odrážalo do spôsobu, ako premýšľal o základe hudby a o spôsobe jej vnímania. Cage sám sa vyjadril, že k tichu ako hudobnej záležitosti inklinoval už od 30.-tych rokov.²¹

Každopádne je zmienené obdobie vzhľadom k tichu v textoch zachytené len chabo, preto úvaha o tichu je tu v značnej miere pokusom o rekonštrukciu.

¹⁷Kahn, D. „John Cage: Silence and Silencing“. *The Musical Quarterly*. 1997, roč. 81, č. 4, s. 556-598, s. 562.

¹⁸Cage, J. „A Composer’s Confessions“. *Musicworks*. 1992, č. 52, s. 6-15.

¹⁹„I have, for instance, several new desires (two may seem absurd but I am serious about them): first, to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. It will be 3 or 4½ minutes long – those being the standard lengths of „canned“ music – second, to compose and have performed a composition using as instruments nothing but twelve radios.“ Tamže, úvod a s. 15.

²⁰Gann, K. *No such thing as silence: John Cage’s 4’33”*. London: Yale University Press, 2010, s. 127.

²¹„I think the pieces since the silent piece [*4’33”*] in a sense are more radical than the ones that precede it, though I had an inclination toward silence that you can discern in very early pieces written in the 1930s.“ Cage v rozhovore so Stephenom Montagueom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 67.

Zakladá sa len na chápaní autorského zámeru, prípadne spätnej reflexie autora. Bude nás zaujímať, s akým východiskovým predpokladom Cage k tichu pristupoval a čo ho k úvahe o zvýšenej úlohe ticha pre hudbu inšpirovalo. Potom tento historizujúci exkurz opustíme a položíme si otázku, ako Cage chápal úlohu ticha a zvukov v hudbe.

1.1 Politika alebo umenie?

Douglas Kahn si vo svojom článku „John Cage: Silence and Silencing“ všíma, že ticho dvoch skladieb, jednej fiktívnej, druhej realizovanej, nie je to isté a usudzuje, že Cage nebol vo svojich úvahách konzistentný, ale že je možné zachytiť tu istý vývoj. Pre tento vývoj však podľa neho nie je kľúčový záujem o ticho a zvuky, ako to údajne môže vyzeráť pri spätnej reflexii Cageovej tvorby, ale snaha o umlčanie, ktoré v daných dvoch prípadoch má iný význam. Skúma dôvody, ktoré Cagea k zloženiu oboch skladieb viedli a ponúka genealógiu Cageovej myšlienky o tichu v rámci 4'33", ktorú neskôr podrobne rozpracúva vo svojej knihe *No Such Thing as Silence* Kyle Gann.

Kahn interpretuje Cageov koncepcný „zárodok ticha“ v *Silent Prayer* ako snahu umlčať²² hudbu vysielanú na kanáli Muzak – podprahovú, náladovú hudbu (*background-music, easy-listening*).²³ Myšlienka hudby ako doprovodu inej činnosti nebola samozrejme nová. V kontexte Cageovej *Silent Prayer* a tiež 4'33" je dôležitou postavou zvlášť Erik Satie (1866-1925), v akademických kruhoch tej doby neuznávaný skladateľ a kabaretný klavirista, ktorého Cage nielen v dobe, keď premýšľal nad *Silent Prayer*, obdivoval a obhajoval,²⁴ a ktorý je

²²Kahn, D. cit. d.

²³Konotácie „zvukového odpadu“, ktoré zmieňuje Brian Eno, nie sú úplne nemiestne (snáď aj preto, ako to v inej súvislosti komentuje David Toop (*Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail, 2001, s. 10), že tejto hudbe chýba „všeobecný nedostatok hlbokého záujmu o stimuly“). Napriek tomu sa Eno snaží pre podprahovú hudbu v r. 1975 nájsť nové oprávnenie, i keď v modifikovanom zmysle: „I believe that we are moving towards a position of using music and recorded sound with the variety of options that we presently use colour – we might simply use it to „tint“ the environment, we might use it „dramatically“, we might use it to modify our moods in almost subliminal ways. I predict that the concept of „muzak“, once it sheds its connotations of aural garbage, might enjoy a new (and very fruitful) lease of life.“ Cit. tamže, s. 9. Už v štyridsiatych rokoch minulého storočia bolo podozrenie, že Muzak „vymýva mozgy“, čo viedlo k prvému z protestov v r. 1949, ktorý však dopadol v prospech Muzaku, por. Gann, cit. d., s. 130n. Ani rezolúcia „Right to Silence“, ktorú vydalo v r. 1969 Unesco, nezastavila ďalší rozmach spoločnosti, por. Lanza, J. *Elevator Music: a Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Mood Song*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, s. 133, tu podrobne aj k pozadiu hudby ako náladovej, ku *canned music* a k histórii spoločnosti Muzak.

²⁴Okrem rôznych pochvalných narážok na Satieho (viď Cageov komentár uverejnený

spolu s Dariom Milhaudom autorom viacerých skladieb tzv. nábytkovej hudby (*musique d'ameublement*), akéhosi predchodcu náladovej hudby.²⁵

Nápad vznikol pri obede Satieho s maliarom Fernandom Légerom, v reštaurácii, kde hral orchester tak hlučne, že museli odísť. Satieho hudba sa mala stať súčasťou hlukov okolia, s ktorými mala splynúť a tým ich zároveň maskovať. To malo pomôcť konverzujúcim preklenúť hluché miesta rozhovoru a ušetriť ich od banálnych poznámok.²⁶ Jeho snaha sa však chápe aj ako protest proti skladateľom, ktorí sa berú príliš vážne.²⁷ Satieho nábytková hudba bola v premiére uvedená v umeleckom prostredí, v r. 1920 ako súčasť prestávky behom hry Maxa Jacoba. Behom znenia Satieho hudby sa diváci mali po predošlom upozornení správať tak, akoby hudba, ktorá hrala, nestála za zvláštnu pozornosť, nemala ďalší význam či umelecký účel: akoby šlo len o kus nábytku v miestnosti.²⁸ Zámer nevyšiel. Diváci nepochopili, že nejde o vlastné predstavenie,

v Cage, J. a J. Rettallack. *Musicage: Cage muses on words, art, music*. Hanover, NH: University Press of New England, 1996, s. 165: „[W]hen I hear Satie well played – I’m made to ... sit on the edge of my seat! (...) You’re made very alert ... by the beauty of it. (...) It’s so incredibly beautiful, and so close to what we call popular or vulgar music. It’s just amazing.“; por. Cageovu obhajobu Satieho pred kritikou Abrahama Skulského, že Satie svoju hudbu nemyslí vážne a je to vtip, v texte „Satie Controversy“, v nem. vydání „Kontroverse um Satie“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M.DuMont Schauberg, 1973, s. 118-121. Skulsky v odpovedi (s. 119nn) označuje Cagea za „charakterovo a esteticky príbuzného“ Satiemu. Známejší je text z r. 1948 „Defense of Satie“, v nem. vydání „Plädoyer für Satie“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 108-114, kde Cage vyzdvihuje Satieho a Webernovo chápanie hudobnej štruktúry ako založenej v trvaní a nie v harmónii. K tomu sa ešte vrátíme.

²⁵Lanza (cit. d., s. 17) ho dokonca označuje za „praotca Muzaku“. To sa zdá byť oprávnené, keďže sám Satie sa vyjadril: „Furniture music for law offices, banks, etc. ... No marriage ceremony without furniture music. ... Don’t enter a house which does not have furniture music.“ Cit. tamže, s. 17n. *Musique d'ameublement* asociuje tiež Telemanovu *musique d'table*, ktorá mala svojou jednoduchou formou stierať hranice medzi „posvätnou“ a „profánnou“ hudbou, por. tamže, s. 10.

²⁶Cage venoval Satiemu v *Silence* kratší text („Erik Satie“), kde Satieho cituje alebo parafrázuje. Z textu nie je jasné, kedy ide o presný záznam či parafrázu, nie je jasné ani Satieho autorstvo, každopádne predkladaný úryvok skutočne od Satieho pochádza, čo sa dozvedáme z viacerých textov o Satiem (Gann, K. cit. d., s. 72 a pozn. 2, Wehmeyer, G. *Erik Satie*. Regensburg: Bosse, 1974, s. 227n). (Satie:) „Není zbytlí, musíme přijít s hudbou, která bude jako nábytek, tedy bude součástí hluků prostředí, bude s nimi počítat. Představuji si ji melodickou, měla by změkčovat hluk nožů a vidliček, ne dominovat, vnucovat se. Vyplňovala by ta těžká ticha, která se občas objeví mezi přáteli, kteří spolu večeří. Zbavila by je povinností věnovat pozornost vlastním banálním poznámkám. A zároveň by neutralizovala ruchy z ulice, které tak indiskrétně vstupují do hry konverzace. Dělat takovou hudbu by znamenalo vyslyšet jistou potřebu.“ Cit. in: Cage, J. *Silence*, s. 59.

²⁷Lanza, J. cit. d., s. 18.

²⁸„Wir bitten Sie dringend, ihr keinerlei Bedeutung beizumessen und sich während der Pause so zu verhalten, als ob keine Musik gespielt wurde. Eigens für Max Jacobs Stück geschrieben, hoffte sie, ein Beitrag zum natürlichen Leben zu sein, wie eine gelegentliche Unterhaltung, ein Bild in einer Galerie oder wie ein Sessel, in dem man sitzt oder nicht

ale o kulisu a začali sa vracat' na svoje miesta. Iná Satieho skladba *Cinema* z r. 1924 zase sprevádzala film René Claira *Entr'ance*, ktorý mal byť premietaný behom prestávky baletného predstavenia Francisa Picabiu *Relâche*.²⁹

Obdobie, keď Satie razil *musique d'ameublement* netrvalo dlho a už dva roky od jej uvedenia sa Satieho nápadu chytil Američan George Owen Squier, ktorý dostal nápad prenášať hudbu elektrickým káblom do reštaurácií a iných verejných miest.

Šlo (a v istom zmysle stále ide) o hudbu, ktorú si spočiatku spoločnosť Muzak produkovala a aranžovala sama tak, aby jej parametre neboli príliš výrazné: tempo nemalo podliehať markantným zmenám a malo zodpovedať dennej dobe, hudba si nemala vyžadovať vyššiu mieru sústredenia a nemala rušiť pozornosť, nemali v nej byť hlasné tóny ani vokály.³⁰

Svoju hudbu spoločnosť Muzak začala medzi rokmi 1934-1936 dodávať najprv do výťahov (odtiaľ *elevator music*) a potom do reštaurácií a hotelov, aby navodzovala uvoľnenú atmosféru, neskôr do tovární, iných pracovísk a obchodov, aby stimulovala pracovnú morálku, produktivitu práce a konzumné správanie v nákupných centrách. Muzak bol dokonca neskôr zavedený na hydinnárske a dobytkárske farmy. Spoločnosť si za účelom skúmania účinkov hudby na psychiku dala vyhotoviť viacero štúdií, neskôr tiež za účelom zistiť, ako upravovať parametre vysielanej hudby.

Cageovo „umlčanie“, ako Kahn interpretuje *Silent Prayer*, je v tomto duchu chápané ako sociálno-politický akt vykonania moci nad hudbou tak, ako Muzak a jeho „muzak“ (ako sa v anglicky hovoriacich krajinách pejoratívne začala označovať akákoľvek nevýrazná hudba tohto druhu) mal vykonávať moc nad poslucháčmi, ktorí znejúcu hudbu okolia nemohli vypnúť a hudba ich podvedome ovplyvňovala či jej venovali pozornosť alebo nie.

Ak by bola *Silent Prayer* vysielaná na kanáli Muzak, spôsobila by pravý opak toho, o čo sa spoločnosť snažila: pozornosť poslucháčov by priamo nasmerovala na inak nevedome vnímaný kanál vysielajúci v pozadí, ktorý by náhle stíchol, čím by sa vnímavosť poslucháčov voči okoliu stimulovala natoľko, že by prestali vykonávať svoju činnosť a začali by počúvať. – To mohol byť Cageov zámer, keď v r. 1948 o *Silent Prayer* hovoril. Muzak by *Silent Prayer* samozrejme vysielal nikdy nemohol, pretože by to rozbilo jeho koncepciu nevedomého podmieňovania výkonu hudbou.

V rozpore s tým však je, že Cage myšlienku zvukov v pozadí (nehovoriac

sitzt.“ Wehmeyer, G. cit. d., s. 227.

²⁹Kahn, D. cit. d., s. 572n. a inde.

³⁰Gann, K. cit. d., s. 129n.

však o komerčnom záujme Muzaku) schvaľoval a neskôr sa dokonca s Muzakom „vyrovnal“ a to nielen čo do hudobnej stránky veci, ale aj istej, povedzme politickej funkcie hudby.

Poznamenajme, že to, čo Cagea na Satieho hudbe mohlo osloviť a čo teda mohlo byť dôvodom neskoršieho vyrovnania sa s Muzakom po *hudobnej* stránke bolo, že Satie kládol zvuky rôznej povahy na jednu významovú rovinu. Tóny skladby sa mali prelínať s hlukmi okolia a zvukmi reči. Nemali byť chápané ako oddelené triedy zvuku, ktoré si vyžadujú odlišnú pozornosť či výkon poslucháča, ktorý by raz počúval zvuky ako umenie a raz len náhodne, pretože tam sú.

To, či bol Cageov zámer so *Silent Prayer* výlučne sociálno-politický – umlčať programovú hudbu – alebo aj hudobný – upozorniť na to, že zámerné zvuky prestali znieť a počujeme ticho – nie je možné na základe textu „A Composer’s Confessions“ usúdiť, pretože je v ňom o tom jediná zmienka.

Zdá sa, že tu ešte nie je možné bez ďalšieho hovoriť o hudobnom zámere (hoci Cage ho spätne ohlasoval), ktorým by chcel upozorniť aj na niečo iné než len na rušivosť Muzaku ako inštitúcie. Politický motív ako ho prezentuje Kahn sa myšlienke *Silent Prayer* uprieť nedá. Je to fakt: šlo práve o Muzak, ktorému chcel Cage skladbu predať. Nemienil ju prezentovať nekomerčne v užšom kruhu verejnosti (koncertná sála, nahrávka, čo zohralo rolu práve až pri 4’33”). Dôvodom umlčania Muzaku tak mohla byť snaha o vyrovnanie nerovného mocenského poľa. Muzak núti poslucháča počúvať zvuky, poslucháč (Cage) však chce mať ticho. Otázkou ostáva, či chcel Cage umlčať hudbu Muzaku preto, že ticho pokladal za lepšie než zvuky alebo preto, že ticho pokladal za lepšie než zvuky Muzaku alebo preto, aby Muzak prestal svojou hudbou nevedome podmieňovať činnosť ľudí.

Cage mohol akceptovať *hudbu* Muzaku preto, že bola blízka Satieho *musique d’ameublement*, ktorá sa podobne nemala stať cieľom posluhu, a ktorá v sebe ukrývala potenciál zrovnoprávnenia zvukov hudby a zvukov okolia. Cage bol ochotný (už v r. 1961) sa s Muzakom „zmieriť“ v tomto zmysle, i keď hudba ako taká sa mu nepáčila: „Keby som mal rád Muzak, čo nemám, svet by bol ku mne viac otvorený. Mienim na tom pracovať.“³¹ To sa mu zanedlho (r. 1962) podarilo, aspoň sa to tak zdá podľa diela, ktoré navrhol pre budovu Pan Am, ktorá bola napojená na sieť Muzak. Dielo malo z hudby Muzaku vychádzať – zdrojový zvuk Muzaku mal byť manipulovaný, pričom Cage navrhol, aby

³¹ „If I liked Muzak, which I also don’t like, the world would be more open to me. I intend to work on it.“ Cage v rozhovore s Rogerom Reynoldsom, o dvadsaťtri rokov skôr, ako sa vyslovil o tolerovateľnosti Muzaku. Cit. in: Gann, K. cit. d., s. 134.

Muzak do svojho repertoáru zahrnul práve Satieho *musique d'ameublement*.³²

Na to, že Cageovo vyrovnanie sa s Muzakom malo hudobno-konceptuálny základ, poukazuje Cage aj v r. 1984 v jednom z rozhovorov (s Evom Grimesom): „To, čo robí Muzak tolerovateľným, je jeho veľmi úzky dynamický rozsah. Má taký úzky dynamický rozsah, že v tom čase, keď počujete Muzak, môžete počuť mnoho iných vecí. A keď dávate pozor dosť dobre, myslím, že sa s Muzakom môžete zniest – teda, mám na mysli, keď dávate pozor na veci, ktoré nie sú Muzak.“³³ Cage tu nehodnotí sociálno-komerčný zámer Muzaku, teda to, že hudba funguje na princípe nevedomého prijímania hudobných podnetov (počujeme Muzak a nie *počúvame* Muzak). Muzak sa dá zniest preto, lebo zapadá do spektra zvukov, ktoré je možné popri ňom tiež počuť. V tomto duchu je potom úplne jedno, že jeden zo zvukov je Muzak a druhý je hluk z ulice.

K zmiereniu s Muzakom čo do rovnoprávnosti zvukov Muzaku a iných zvukov prispieva ešte jeden fakt. Cage v tej dobe v texte „A Composer's Confessions“ jedným dychom spolu so *Silent Prayer* ohlásil skladbu *Imaginary Landscape No. 4.*, ktorú narozdiel od *Silent Prayer* v r. 1951 skutočne uviedol. Je to skladba, ktorá môže byť analogicky k *Silent Prayer* chápaná ako pokus umlčať – prehlušiť rádiovú hudbu³⁴ alebo naopak môže byť v duchu Satieho chápaná ako zrovnoprávnenie tónov, hlukov a zvukov reči, na ktoré sa poukazuje rozložením inak vždy kontinuálneho celku jednotlivých skladieb či práve vysielaných relácií, ktorý má sledovateľný zámer a teda význam.

Behom skladby hrá dvadsaťštyri hráčov na dvanástich rádiách vždy po

³²Por. Kahn, D. cit. d., s. 578n. Cage bol ochotný túto zákazku (ktorá napokon nebola realizovaná) prevziať po sochárovi Richardovi Lippovi – ten ju odmietol práve s námietkou, že by jeho dielo bolo umiestnené v budove, ktorá je napojená na sieť Muzak.

³³„The thing that makes Muzak tolerable is its very narrow dynamic range. It has such a narrow dynamic range that you can hear many other things at the same time as you hear Muzak. And if you pay attention carefully enough, I think you can put up with Muzak – if you pay attention, I mean, to the things that are not Muzak.“ Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 236.

³⁴Kahn, D. cit. d., s. 576nn. Podľa Kahna ide v *Imaginary Landscape No. 4* o prehlušenie rádia dezintegrovaným hlukom. To, že o dezintegráciu ide, ostáva bez sporu, avšak či ide o *prehlušenie*, nie je také samozrejmé. Prvýkrát bola skladba uvedená neskoro v noci (neskôr, než sa pôvodne plánovalo), keď na špecifikovaných vlnových dĺžkach vysielalo len málo staníc, takže, ako to zhodnotil skladateľ Henry Cowell v texte „Tageschronik“ (in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 125-149, s. 127), kde nájdeme aj podrobnejšiu správu o tomto diele, „nástroje“ neboli schopné zachytiť dostatočne diverzifikované programy, aby poskytli naozaj zaujímavý špecifický výsledok.“ Každopádne, ako Cowell pokračuje, Cageov záujem nespočíval v tom, aby výsledok bol zaujímavý, šlo mu skôr o projekt skladby než o jej aktuálnu podobu; podobne ako v *Music of Changes* smeroval k tomu, aby zvuky boli „samy sebou“, aby neboli chápané ako súčasť myšlienkového celku. Niektoré zvuky rádia boli na hranici počuteľnosti.

dvoch. Hráči sledujú notový záznam skladby (ten zaznamenáva frekvencie a úroveň hlasitosti) a pokyny dirigenta, ladia stanice, prípadne zotrúvajú v nečinnosti. Vtedy z daného rádia nevychádza žiaden zvuk. Jeden z hráčov podľa údajov partitúry reguluje dynamiku, ktorej rozmedzie je plné. Zapnuté a vypnuté rádio sú tak rovnocennými „nástrojmi“, frekvencie, ktoré sa na rádiách naladia, poskytujú (aspoň v radikálnejších interpretáciách) zvukovú všehochuť od vážnej hudby, cez populárne pesničky, po rozhlasové diskusie. O umlčanie a dezintegráciu ide v tom zmysle, že žiadna naladená skladba nezaznie celá, resp. znie veľmi krátko, vzápätí na to dôjde k naladeniu inej frekvencie. Zároveň je to gesto akceptovania akéhokoľvek zvuku, ktorý je možné práve naladiť a počuť (a tiež, z ktorého je možné rozkúskovaním vytvoriť inú skladbu). Zvuky tu vedľa seba koexistujú poskladané nanovo na základe zložitého systému náhodných operácií (k čomu sa ešte vrátíme) – tak svoj postup Cage zaznamenal v texte „Popis kompozičného procesu použitého v *Music of Changes* a v *Imaginary Landscape No. 4*“ v zbierke *Silence*. Cage hodom mince stanovil frekvencie naladenia rádií, dynamiku, trvanie, tempo a počet vykonaných operácií,³⁵ výsledkom čoho mala byť náhodnosť a nezávislosť zvukov na zjednocujúcej hudobnej myšlienke či individuálnom vkuse.³⁶ Nemá ísť o prehlušenie zvukov inými (pracným spôsobom determinovanými) zvukmi. Rozkúskovaním a znovuzložením zvukov staníc rádia sa síce nestráca ich hudobnosť – sú súčasťou skladby, ale stráca sa dôraz na spôsob, ako sú zvuky v hudbe obvykle vnímané.

V tom môžeme vidieť Cageovo rozvinutie Satieho gesta s *musique d'ameublement* a jeho zmierlivý postoj voči zvukom Muzaku, ktoré, aj keď nemusia zodpovedať vkusu poslucháča a napriek tomu, že ich použitie je komerčné, ostávajú zvukmi, ktoré takisto ako iné zvuky, hluky či tóny majú byť počúvané. „Dávať pozor na veci, ktoré nie sú Muzak“ by mohlo potom rovnako dobre znamenať „dávať pozor na muzak“, teda pokúsiť sa vnímať hudbu Muzaku ako zvuk. To by nasvedčovalo tomu, že Cageov zámer so *Silent Prayer* nebol motivovaný len snahou o vyrovnanie moci, ale bol aj hudobný.

To však dôvodom použitia Satieho hudby v hudbe Muzaku nebolo. Cage sa domnieval, že hudba Muzaku ruší od práce (i keď Muzak proklamoval opak),

³⁵Por. Griffiths, P. *Cage*. New York: OUP, 1981, s. 24n.

³⁶Po podrobnom popise kompozičného procesu pre skladbu *Imaginary Landscape No. 4* a *Music of Changes* Cage uzatvára: „Tímto způsobem je možno připravit skladbu, jejíž průběh je zbaven individuálního vkusu a vzpomínek (psychologie), a také literatury a umělecké „tradice“. Zvuk vstupuje do časoprostoru soustředěn sám na sebe, bez překážek, nezátížen službou žádné abstrakci. Kolem sebe má 360° uvolněných pro nekonečnou hru vzájemného pronikání. Hodnotové soudy nejsou v povaze tohoto díla, jak co do kompozice, tak co do provedení či poslechu.“ Cage, J. *Silence*, s. 59.

zatiaľ čo Satieho hudba pomáha koncentrovať pozornosť na hocičo iné než na ňu samu.³⁷ Ak by Muzak využil Cageov nápad v diele pre budovu Pan Am a použil by Satieho hudbu, dosiahol by svoj zámer podľa Cagea lepšie, než predtým. Cage sa tak nielen zmieril s Muzakom, ale ako poznamenáva Kahn, akoby chcel docieľiť, aby bol Muzak viac Muzakom.³⁸ Znamenalo by to zmierenie sa s *hudbou* muzaku, ak by šlo o jej modifikovanú verziu v podobe *musique d'ameublement*. Čo je však prekvapivejšie, znamenalo by to prijatie sociálno-politickej funkcie hudby Muzaku, proti ktorej chcel pôvodne bojovať (Muzak hral a už nehral), a ktorú by pokladal za legitímnu, ak by bolo možné dosiahnuť ju pomocou iných prostriedkov.

Ak bol teda Cageov zámer umlčať Muzak pomocou *Silent Prayer* hudobný, je prinajmenšom rozporuplné, akú hudobnú estetiku mal propagovať a na čo chcel zamerať pozornosť poslucháča. Ak bol jeho zámer politický, tak sa od pôvodnej myšlienky umlčať Muzak vychýlil do opačnej pozície akceptácie politiky Muzaku, vnášať čo najviac nevedome vnímanej hudby do zvukového prostredia (hoci bez ďalšieho komerčného využitia). I tak je obtiažne hovoriť o umlčaní v tak silnom definitívnom zmysle, ako to robí Kahn. Podľa neho nesúvisí *Silent Prayer* so záujmom o zvuky a ticho, ale s vykonávaním moci, ktorú hudba má a s tichom, ktoré moc nad hudbou preberá a vykonáva tým, že zvuky hudby neguje.³⁹ Moc ticha nad zvukmi muzaku má demonštrovať moc nad Muzakom tak ako má Muzak totalitnú moc nad poslucháčmi, ktorým je uprená možnosť voľby.

Kahnova interpretácia je ťažko udržateľná, pokiaľ ide o konceptuálnu rovinu úlohy ticha v hudbe, ktorá Cagea zaujímala. Označiť Cageovu návštevu zvukotesnej komory za „kľúčový moment umlčania“ alebo za „technologický emblém umlčovacích techník“⁴⁰ nie je adekvátne, nakoľko za úmyslom umlčať druhých či seba stál neskôr iný, umelecký záujem na niečo upozorniť, niečo povedať. Hoci ho Cage jasne vyjadril až v *4'33"*, môžeme ho pozorovať už

³⁷ „[Muzak] in a very weak way, attempts to distract us from what we are doing. (...) Whereas I think Satie's furniture music would like us to pay attention to whatever else it was that we were doing.“ Cage v rozhovore s Rogerom Shattuckom a Alanom Gillmorom, cit. in Kahn, D. cit. d., s. 579.

³⁸ Kahn, D. cit. d., s. 579.

³⁹ „[*Silent Prayer* was not underscored by the same sense of silence as *4'33"*, it was not a way to begin hearing and musicalizing the surrounding sound. If anything was meant to be heard it was conventional silence, in this case, the absence of the sound of Muzak, along the measured lengths of canned music.“ Tamže, s. 574.

⁴⁰ „Cagean lore admits another key moment of silencing, his visit to an anechoic chamber ... [T]he anechoic chamber was the technological emblem for Cage's class of silencing techniques.“ Tamže, s. 581.

predtým. Keď sa pozrieme bližšie na iné Cageove zámery či gestá, ktoré istým spôsobom súvisia s umlčaním, vidíme, že prezrádzajú niečo iné než snahu o represiu. Cageovo umlčanie je naopak možné chápať ako podmienku umeleckého prednesu.

Snahu umlčať spoločnosť⁴¹ vidíme už u mladého Cagea, keď na rečníckej súťaži v Južnej Kalifornii v r. 1927 vyhral prvú cenu so svojim vystúpením „Other People Think“. V citovanom úryvku sa pätnásťročný Cage dovoľáva globálneho stíšenia hlučnej a rýchlej americkej spoločnosti za účelom zistiť, čo si druhí myslia:

„Jedno z najväčších požehnaní, ktoré by Spojené štáty mohli v blízkej budúcnosti obdržať, by bolo pozastavenie priemyslu, prerušenie obchodovania, zmĺknutie ľudí, vytvorenie veľkej medzery vo svete diania a napokon to, aby sa tam všetko, čo beží, zastavilo, až dokým by každý nemohol počuť, ako sa neďaleko točí posledné koleso a ako slabne posledná ozvena . . . Potom, v tej chvíli úplného prerušenia, nerušeného kludu, by nastala hodina, ktorá by najviac viedla k zrodeniu amerického vedomia. Potom by sme mali byť schopní podať odpoveď na otázku „Čo máme robiť?“, pretože by sme mali byť stíšení a [mali by sme byť] ticho a mali by sme mať príležitosť zistiť, čo si myslia druhí.“⁴²

Inými slovami, stíšenie hluku a (vlastnej) reči nemá byť vyšachovaním hráčov z hry, ale naopak predpokladom, ktorý, ak sa realizuje, môže viesť k niečomu novému. To, čo si myslia druhí a nie ich umlčanie je cieľom akcie.

Z Cageovej reflexie zrodu *Silent Prayer* z obdobia okolo r. 1940, ako uviedol v jednom z neskorších rozhovorov, sa tiež dozvedáme, aká životná okolnosť podnietila vznik tejto skladby. Cage v tej dobe chvíľu pôsobil v nemocnici v San

⁴¹ „[T]his fantasy of a grand silencing of society had long been within his personal repertoire.“ Tamže, s. 569.

⁴² „One of the greatest blessings that the United States could receive in the near future would be to have her industries halted, her business discontinued, her people speechless, a great pause in her world of affairs created, and finally to have everything stopped that runs, until everyone should hear the last wheel go around and the last echo fade away . . . then, in that moment of complete intermission, of undisturbed calm, would be the hour most conducive to the birth of a Pan-American Conscience. Then we should be capable of answering the question, „What ought we to do?“ For we should be hushed and silent, and we should have the opportunity to learn what other people think.“ Tamže, s. 570. Podľa vlastných spomienok mal Cage vtedy 12 rokov, por. Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 222.

Franciscu, kde bolo jeho pracovnou náplňou zabávať deti návštevníkov. Cage sa uchádzal o miesto v hudobnej sekcii programu WPA (Works Projects Administration), založeného F. D. Rooseveltom na podporu zamestnanosti umelcov, remeselníkov a iných pracovníkov behom Veľkej hospodárskej krízy v Amerike v tridsiatych rokoch. Tá ho odmietla s odôvodnením, že (keďže sa označil za perkusionistu) nie je hudobník. Ponúkli mu však miesto v tzv. rekreačnom oddelení:

„[A] to mohol byť zrod tej tichej veci, pretože mojou prvou úlohou v rekreačnom oddelení bolo ísť do nemocnice v San Franciscu a zabávať deti návštevníkov. Ale z obavy, že by to rušilo pacientov, som nemal dovolené vydať pritom akýkoľvek zvuk, tak som si vymýšľal hry, ktoré zahŕňali pohyb okolo izieb a počítanie, atď., ktoré sa týkali určitého druhu rytmu v priestore.“⁴³

Cage tu bol v prvom rade umlčaný sám. Zároveň to však uchopil ako možnosť a vymyslel hry, ktoré zodpovedali nastaveným podmienkam. Umlčanie detí bolo realizáciou inej možnosti, než akú by si zrejme predstavoval. Cageovo umlčanie performérov akcie, teda detí ale aj seba, bolo umlčaním *zvukov*, ale tiež predpokladom vlastného predstavenia detí. Šlo o akt podporenia tvorby, nie zbavenia možností. To, že Cageovi nebolo umožnené prirodzene vydávať zvuky, označuje za zrod *Silent Prayer*.

Zmienme ešte jeden zámer, o ktorom čítame v Cageovej „Přednášce o ničem.“ Šlo tu o snahu umlčať hudbu nahrávok, ktoré „zabíjajú živú hudbu“,⁴⁴ teda umlčať hudbu, ktorá umlčuje hudbu. V dôsledku ide o oživenie hudby, ktorá kedysi bola živá, teda bola (a nie je). Umŕtvenie je nutným prostriedkom, ktoré má k oživeniu viesť:

„Jedna paní v Texasu mi rekla: Žiji v Texasu. V Texasu není žádná hudba.“ Důvodem, proč v Texasu není hudba, je, že tam jsou desky. Odvezte desky z Texasu a někdo se naučí zpívat. Každý má nějakou

⁴³„[A]nd that may have been the birth of the silent piece, because my first assignment in the recreation department was to go to a hospital in San Francisco and entertain the children of the visitors. But I was not allowed to make any sound while I was doing it, for fear that it would disturb the patients. So I thought up games involving movement around the rooms and counting, etc., dealing with some kind of rhythm in space.“ Cage v rozhovore pre Petera Genu s názvom „After antiquity“, in Gena, P. a J. Brent, eds. *A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday*. New York: Peters, 1982, s. 169n. K WPA por. Gann, K. cit. d., s. 58n.

⁴⁴Kahn, D. cit. d., s. 577.

píseň, která ani není písni: je jen zpíváním, a když zpíváte, jste tam, kde jste.“⁴⁵

Odpor k nahrávkám vyrastá z objektivizácie hudby: hudba zvecnená v hudobnom nosiči zakrýva jej procesualitu, život, budí zdanie, že hudba je tou vecou.⁴⁶

V tomto zmysle sa o daných akciách dá hovoriť v kategóriách umeleckého prednesu, ktorý je dvojstranným vzťahom a je možné o ňom uvažovať ako o mocenskom vzťahu. Publikum zmocňuje autora k prednesu svojho diela, autor má následne moc prezentovať svoj zámer. Hoci v uvedených situáciách nejde ešte o vlastný vzťah autor-poslucháč, zdieľajú s ním spoločný nárok – navzájom opätovanú pozornosť. Autor potrebuje publikum, pretože ak mu neprepožičia autoritu a nebude mu venovať pozornosť, dielo ostane súkromným počínom a je otázkou, či také dielo je dielom. Kto sa predstavenia zúčastniť nechce, môže odísť. Kto sa predstavenia dobrovoľne zúčastní, zmocňuje umelca (interpreta) k prednesu diela.

Akt prednesu je z istého hľadiska výkonom moci, avšak nejde o totalitnú moc. Moc, ktorú má autor, je legitimizovaná publikom a má jediný účel: prednes. Ak by publikum bolo donútené zúčastniť sa predstavenia, nemohli by sme už hovoriť o moci autora ani o umení, leda o umeleckej propagande. V tomto zmysle by *Silent Prayer* bola výkonom moci, ak by Muzak skladbu skutočne prijal, k čomu však nedošlo. V tomto zmysle ešte nešlo o dielo.

Autor tak môže klásť na publikum určitý nárok, ak mu chce niečo sprostredkovať. V tomto prípade je nárok vyjadrený potrebou stíšiť sa (americká spoločnosť) alebo nevydať zvuk a zapojiť sa (deti) alebo počúvať živú hudbu. Neskôr nárok smeruje k potrebe počúvať dovtedy nepočuté zvuky, čo sa dá dosiahnuť maximálnym stíšením vonkajších zvukov vo zvukotesnej komore a v dôsledku toho amplifikáciou drobných, inak nepočuteľných zvukov okolia.

Úvahy o umlčaní sú tak z hľadiska širšieho kontextu determinované umeleckým rámcom, v ktorom podstatne figuruje poslucháč. Cageovi nejde primárne

⁴⁵Cage, J. *Silence*, s. 126. Predtým (od s. 125): „Sbírka desek – to není hudba. Gramofon je věc – není to hudební nástroj. Jedna věc vede k dalším věcem, kdežto hudební nástroj vede k ničemu. Vstoupili byste do společnosti zvané Kapitalisti a.s.? (Jen proto, aby si někdo nemyslel, že jsme komunisté.) Každý nový člen se automaticky stane prezidentem. Aby jím mohl být, musí prokázat, že zničil alespoň sto desek nebo, v případě pásek, jeden magnetofon. Představa, že vlastníte nějakou hudební skladbu, se na ničem nezakládá. Buď není žádný základ nebo základem je nic; a stejně tak i dlouhohrající deska je jen věc.“

⁴⁶„I don't like recordings because they turn music into an object, and music is actually a process that's never twice the same.“ Cage, v rozhovore s T. Darterom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 241.

– ak ostaneme v kontexte tohto obdobia a Cageovej hudby od 4'33" ďalej – o politizáciu zvukov a nadvládu nad nimi. Cage chápal *Silent Prayer* ako hudobné dielo, i keď sa nerealizovalo. Nechápal ho ani ako vtip, ani ako protestnú aktivitu. Obava z toho, že by tiché dielo niekto mohol považovať za vtip, ho tlačila k jeho nezverejneniu,⁴⁷ čo prispelo k tomu, že na ňom pracoval tak dlho, až východiskovú myšlienku prepracoval úplne. Šlo z tohto pohľadu o dielo koncepčné, i keď mohlo byť v počiatkoch motivované politickou snahou. Myšlienka o tichu ako absencii zvuku bola podľa toho v jadre *umelecká*.

1.2 Zvuky a druhy ticha

Doteraz sme sa snažili ilustrovať, že pre Cagea bolo ticho od počiatku problémom, ktorý formoval jeho chápanie hudby a jej komponovanie. Etapu, keď chápal ticho ako absenciu zvuku, ktorú je možné počuť rovnako ako počujeme zvuky, sa Cage pokúša opakovane ospravedlniť a napokon poprieť. Avšak z hľadiska nášho problému je podstatná. Aké je to vlastne ticho, o ktorom tu uvažujeme?

Začnime jednoduchou úvahou o vnímaní zvuku. Keď počujeme nejaký zvuk, ide v prvom rade o schopnosť sluchu zachytiť zvuk. Je niečo iné hovoriť o tom, aký zvuk sme počuli a aký má pre nás zmysel a orientačný význam. Je rozdiel, či v lese počujeme zvuk neznámeho vtáka, alebo krochajúceho prasata, podľa toho inak konáme. Že počujeme ticho určitého zvuku, neznamená, že hovoríme výlučne o schopnosti sluchu. Zároveň vypovedáme o vlastnej skúsenosti v čase

⁴⁷Por. Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 65. Už predtým sú známe narážky na tiché skladby, napr. krátky komiksový vtip z magazínu *Etude* (r. 1932, autorom je istý Hy Cage, zhoda mien je zrejme náhodná), kde chlapec, ktorý má cvičiť na klavíri, skomponuje vlastnú skladbu s názvom *Song of the Sphinx* pozostávajúcu výlučne z páuz. Istá podobnosť so 4'33" tu je, ale len formálna. K tichu ako hudobnému vtípku por. Gann, K. cit. d., s. 118nn. – Francúzsky humorista Alphonse Allais (1854-1905), Satieho priateľ, je autorom troch malieb, červeného, čierneho a bieleho plátna: *Apoplectic Cardinals Harvesting Tomatoes on the Shore of the Red Sea* – *Study of the Aurora Borealis* – kardinál je nielen cirkevný hodnostár ale tiež severoamerický vták, kardinál červený (*cardinalis cardinalis*, v angličtine *redbird*); *Negroes Fighting in a Cave at Night* a *Anaemic Young Girls Going to Their First Communion through a Blizzard*. Tie namaľoval pre výstavu *Expositions des Arts Incohérents*, usporiadanú Julesom Lèvyom pre tých, ktorí nevedia kresliť. Solomon, L. J. „The Sounds of Silence: John Cage and 4'33”“. 2002. [online]. [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>, nečíslované. O červenom plátne referuje Gann, K. cit. d., s. 119. Okrem toho zložil skladbu *Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man* pozostávajúcu z 24 taktov neobsahujúcich jedinú notu, s indikovaným tempom *lento rigo-lando*. (Solomon, L. J. cit. d., nečíslované). Allais udáva, že skladba sa výlučne týka taktov a nie zvukov. Je možné, že Cageovi boli tieto vtipy známe, keďže sa obával, že jeho skladba bude braná len ako ďalší z ich série.

a o pamäti. Keď identifikujeme ticho, ktoré počujeme, s tichom (absenciou, neznením) zmlknutého zvuku (čo je Cageova počiatočná idea „toto bude ticho Muzaku“) a zároveň keď ho chápeme ako ticho, ktoré sa týka len týchto špecifických zvukov a nie všetkých zvukov vôbec, pretože rôzne zvuky môžeme stále počuť, predpokladáme tým minimálne dve veci.

Prvú, že sme tu boli predtým, než zvuky Muzaku prestali znieť a že vieme o tom, že zneli (počuli sme ich a môžeme sa na to odkázať). Vnímanie ticha sa odohráva v nejakom rámci, kontexte vnímania. Druhou vecou je, že vieme spo- medzi naďalej znejúcich zvukov odlíšiť a zamerať sa na určitý zmlknutý zvuk, aj keď náš sluch je vystavený zvukovým vnemom. Môžeme vnímať, v určitom zmysle, ticho zmlknutého zvuku.

Hovoríme o špecifickom tichu, ktoré je identifikovateľné ako ticho nejakého zvuku, ktorý nám bol známy, vďaka oboznámenosti so zvukom môžeme hovoriť o jeho tichu. Ticho teda vzťahujeme ku konkrétnemu zvuku, ktorého je tichom. Počujeme, že daný zvuk neznie, pretože predtým sme ho počuli znieť, ale keby sme ho neboli počuli, nemohli by sme ani povedať, že prestal znieť a že ho už nepočujeme, resp. že počujeme ticho. Ak by sme tvrdili, že počujeme ticho v akomsi priamom, nerelačnom zmysle, bez vzťahu k predchádzajúcej skúsenosti, dostali by sme sa do potiaží, pretože by sme potom mali vedieť vymenovať, aké tichá vlastne počujeme: tichá zvukov, ktoré sú nám v danej situácii známe na základe sluchu a/lebo ktoré môžeme na základe skúsenosti predvídať (napr. ticho zvuku hudby v obrazovej galérii), ale napríklad aj tichá zvukov, ktoré sú mysliteľné, možné (v úzkostlivom zozname by sme mohli myslieť napr. ticho hlasu stého návštevníka, ktorý práve druhú minútu mlčí). Už by nešlo o počúvanie, ale o úvahu nad tým, aké tichá je možné v danej situácii počuť a o vytváranie šťasti reálnej, šťasti fiktívnej množiny tích, ktorá o reálne vnímaných tichách nevypovedá.

Teda povedať, že počujeme ticho (Muzaku), je podmienený výrok, n rozdiel od výroku „počujeme zvuk Muzaku“. Podmieňuje ho časovosť skúsenosti, bez ktorej nie je možné o tomto tichu hovoriť. Keď počujeme zvuk, nemusíme si byť istí, zvuky čoho počujeme, je isté, že počujeme nejaké zvuky. O tichu sa to v určitom zmysle dá povedať len ak vezmeme do úvahy časovú súvislosť vnemu ticha s predošlým vnemom zvuku.

Inými slovami, keď počujeme ticho, neznamená to len, že sme zachytili to, že zvuk doznel a už neznie. Vnem ticha predpokladá vzťah k predtým vnímanému zvuku, k situácii, v ktorej sme boli. Vnem ticha svedčí o minulosti, ktorá zanikla, ale ktorú si v sebe nesieme, keď minulé identifikujeme s terajším, hoci povaha toho, čo vnímame je úplne iná. Dôvera v možnosť identifikácie

toho, čo nie je, s tým, čo bolo je pritom zásadná a je výrazom našej orientácie v čase. Problém ticha a času sa tým len otvára. Nateraz túto súvislosť nechajme stranou, ešte sa k nej vrátíme.

Náznaky chápania „rôznych konkrétnych tich“ vymedzených ako negácie zvuku u Cagea pozorujeme v texte z r. 1942 „For More New Sounds“.⁴⁸ Cage tu popisuje spôsob výroby rôznych zvukov v chicagskom rádioarchíve zvukových efektov. Rádioarchív zvukov Cage vnímal ako dočasnú náhradu vysnívanej neexistujúcej zbierky všetkých počuteľných zvukov a hlukov, ktorú predpovedal v texte „Budoucnosť hudby: Credo“⁴⁹ a ktoré by boli hudobníkom kedykoľvek k dispozícii. Zvuky, ktoré mali evokovať dážď či zosuv pôdy sa vyrábali pomocou rozličných bicích nástrojov či iných predmetov (škála siaha od gongu a marimbuly cez plechovkový xylofón, drôtenú špirálu až po vysokofrekvenčný oscilátor či elektrické bzučiaky). Možnosť vyrobiť zvuk pomocou iných predmetov než hudobných nástrojov (napr. kvetináčov, fliaš od piva či železných rúr) sa čiastočne realizovala už v rámci tzv. orchestra pre bicie od r. 1938,⁵⁰ rádioarchív však otvoril novú perspektívu. Pomocou technológií bolo možné zvuk manipulovať, nahrávať, meniť. Čo je zaujímavé, Cage nehovorí len o výrobe zvukov, ale aj ticha:

„S pomocou posuvného regulátora sa dalo prejsť od najvyšších hlasitostí k úplnému tichu a znova naspäť. (...) Pre vyrobenie zvuku sa na platňu položila ihla, no z toho občas vznikol neurčitý nástup. Preto sa mala dávať prednosť zoradeniu gombíkov, vďaka ktorému bolo možné mať ihlu na platni pred želaným nástupom, pričom v závislosti na nastavení gombíkov boli vyrobené zvuky alebo ticho.“⁵¹

Zámerom textu nie je skúmať druhy ticha, ale popísať význam rádia pre novú hudbu, pretože môže objavovať a produkovať doteraz nepočuté zvuky. Zvuky

⁴⁸Cage, J. „Für mehr neue Klänge“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 92-94.

⁴⁹„Současné metody hudební kompozice, především ty, které využívají harmonii a její zacházení s tónovým materiálem, už nebudou stačit potřebám skladatelů, kteří budou mít k dispozici celou slyšitelnou oblast zvuku.“ Cage, J. *Silence*, s. 4.

⁵⁰James, P. „Die Leute nennen es Lärm – er nennt es Musik“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 88n.

⁵¹„Mittels einer Schieberegler konnte man von der größten Lautstärke zu völliger Stille übergehen und wieder zurück. (...) Um den Klang zu erzeugen setzte man eine Nadel auf die Platte, obwohl daraus zuweilen ein unscharfer Einsatz resultierte. Dem war eine Anordnung von Knöpfen vorzuziehen, durch die es möglich war, die Nadel vor dem gewünschten Einsatz auf der Platte zu haben, wobei, je nach Stellung der Knöpfe, Klang oder Stille erzeugt wurde.“ Cage, J. „Für mehr neue Klänge“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 93.

a tichá sú tu chápané ako úžitkové predmety, ktoré sú vyrábané a následne sú k dispozícii. Ak by skladateľ komponoval hudbu pre rádiové zvuky, potreboval by iné organizačné prostriedky ako pri komponovaní pre zvuky orchestra. Nebolo by možné vzťahovať tieto zvuky k jednému základnému tónu, pretože taký neexistuje. Preto má byť možné organizovať tieto zvuky len na základe rytmu, vzájomného vymedzenia trvaní jednotlivých zvukov.

Predtým, než Cage opustil perspektívu počuteľného ticha sa teda vyrovnával s tichom ako s materiálom hudby rovnocenným so zvukmi.⁵² Ticho ako materiál hudby je v texte „Předchůdci moderní hudby“ chápané dvojako: (i) tradične ako hudobná pauza (zvukové prázdno) a (ii) nekonvenčne (ticho nie je úplným, ale len čiastočným protikladom zvuku). Tieto dve roviny nachádzame v textoch neodlíšené. Sme v období r. 1948-1952, keď Cage pracoval na diele *4'33"*.

Ešte než sa k týmto otázkam dostaneme, je potrebné odbočiť a priblížiť Cageovo textové dielo, o ktoré sa odteraz budeme opierať interpretatívne a naznačiť problémy, ktoré pred nás kladie. Práca s Cageovými textami je náročná, vyžaduje si špecifické zaobchádzanie a jeho odôvodnenie. Charakteristika textu a práce s ním naberá na význame až teraz, pretože v tomto období Cage o tichu premýšľal a písal viac, než v období *Silent Prayer*.

Texty

Texty boli súčasťou Cageovej tvorby od počiatkov. Jeho textové dielo je obšiahle a zahŕňa široké spektrum žánrov, keď nepočítame vlastné hudobné partitúry. Cage je autorom či spoluautorom viacerých kníh, už predtým vydaných kratších textov a prednášok (napr. *Silence, A Year from Monday*, z istého uhla pohľadu aj *Empty Words*), či rozhovorov a článkov (napr. Kostelanetzove série o Cageovi, kniha v spolupráci s Joan Rettalack *Musicage*), tvorba zahŕňa umelecké kritiky, recenzie a komentáre, tzv. denníky, anekdoty, autobiografické poznámky, popisy kompozičných postupov či ich okolností, poskytnuté rozhovory, úvody a doslovy, listy, mezostichy⁵³ a napokon tzv. *writings-through* – písanie skrz iné texty a ich prepisovanie.⁵⁴

⁵² „Materiálom hudby je zvuk a ticho.“ Cage, J. *Silence*, s. 62. Text je z r. 1949.

⁵³ Nájdeme ich v knihách *M: Writings '67-'72* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973); *Empty Words: Writings '73-'78* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1981.), *Themes and Variations* (Barrytown, New York: Station Hill Press, 1982); *X: Writings '79-'82* (Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press, 1983), posmrtné vydaná kniha *I-VI* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990).

⁵⁴ Ide o prepisovanie denníkov H. D. Thoreaua v texte „Mureau“ (zloženina *Music+Thoreau*) v *M*, či J. Joycea napr. v textoch „Writing for the Fourth Time Through

V prednáškach, ktoré sú špecifickým žánrom a zďaleka nepripomínajú obsahovo štruktúrovaný súvislý text, sa stretávame s prevzatými časťami rozhovorov či citátov kníh, s nápadnou grafickou úpravou, so zaobchádzaním s fontom nezávisle na obsahu a používaním prázdnych miest v textoch, so zostavovaním textov do stĺpcov, priradeniu časovej osi k textu či priradeniu akýchsi pokynov, ktoré uvádzajú buď spôsob, ako sa má text čítať, prípadne to, že spôsob čítania je irelevantný. To súvisí s tým, že mnohé texty (napr. text *Empty Words* či mezostichy v *I-VI*) boli určené na tzv. performatívne čítanie. Poslucháč si mal vypočúť text, ktorého prednes bol vzhľadom k iným inštrukciám pomerne zložitý,⁵⁵ čím chcel Cage demonštrovať zložitost procesu čítania, ktorá sa pri sledovaní lineárneho (a myšlienково uceleného) textu neukazuje. Poslucháč si mal tiež uvedomiť zvukovú stránku reči; tá je kľúčová pre chápanie týchto textov ako hudobných.⁵⁶

Hra s typografiou je tiež špecifikom niektorých mezostichov. Napr. v texte „62 Mezostichs re Merce Cunningham“ v *M* použil Cage okolo sedemsto druhov fontu, čo malo graficky ilustrovať Mercea Cunningham – tanečníka, s ktorým Cage dlhé roky spolupracoval. V knihe *A Year from Monday* zase hovorí o typografii ako o „pokus[e] poskytnúť zmeny pre oko podobné zmenám, aké v ústnom prednese poskytujú odlišné rytmy uchu.“⁵⁷ V podobnom duchu v inštrukcii k textu „45’ pro recitátora“ zo zbierky *Silence* čítame, že typografia naznačuje hlasitosť, s akou sa má text čítať: kurzíva znamená potichu, nezvýraznený font indikuje bežnú hlasitosť, tučná kurzíva znamená nahlas.⁵⁸ Tučné písmo je vyhradené pre dodatočné pokyny uvedené po stranách textu.

Zásadný význam a korešpondencia Cageovho písaného textu a hudby a ich analogickosť sú neodškriepiteľné. Cage to uvádza na viacerých miestach, napr. v predhovore k zbierke *Silence*: „Více než dvacet let jsem psal články a přednášky. Mnohé z nich mají neobvyklou formu – zvláště přednášky – protože ty

Finnegans Wake“, „Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)“ v *X*.

⁵⁵ Ilustruje to ukážka z rozhovoru s Kostelanetzom (cit. in: Sabatini, A. J. „Silent Performances: On Reading John Cage“. In: Fleming, R. a W. Duckworth, eds. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Presses, 1989, s. 74-96, s. 81): „I’m sorry, John, do you want me to read Empty Words with a stopwatch?“ – „Yes. Then immediately you become fascinated with the whole problem of reading it.“

⁵⁶ „I spent well over a year writing *Empty Words*, a transition from a language without sentences (having only phrases, words, syllables, and letters) to a „language“ having only letters and silence (music).“ Cage 1981, s. 132.

⁵⁷ „The typography is an attempt to provide changes for the eye similar to the changes varying tempi in oral delivery give to the ear.“ Cage, J. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. 4. print. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1970, s. 112.

⁵⁸ Cage, J. *Silence*, s. 146.

byly vytvářeny podobným způsobem, jakým komponuji svoje skladby.“⁵⁹ Nie je to len metafora. Cage pri komponovaní textov tiež používal náhodné operácie, ktorými usporiadal definitívnu podobu už hotového rozkúskovaného celku textu či textov, ktoré boli častokrát predtým uverejnené inde. Sám sa na jednom mieste nepovažuje za skladateľa, ale za toho, kto kladie otázky⁶⁰ – zmieňme len, že odpovede na otázky, ku ktorým sa po hode mincí v *Knihe premien* dopracoval, nepokladal za veštbu, šlo len o technický prvok, ktorý mal rozhodnúť o definitívnej podobe textu. K náhodným operáciám sa vrátíme.

To však nič nemení na tom, že ako v hudbe, tak v texte *sú stanovené* základné možnosti, z ktorých mohli byť odpovede volené (napr. východiskový text). (To, že otázky sú preddefinované, nás momentálne nemusí zaujímať, pretože šlo o otázky typu: „ktorá kniha, ktorá stránka?“⁶¹) Výsledok nie je absolútne nedeterminovaný a náhodný, tak isto ako nie je absolútne zbavený skladateľského ega a jeho zámerov, ako to Cage i niektorí autori často tvrdia.⁶² Náhodné je len *usporiadanie* viet, slov či hlások v niektorých textoch či častiach textov.

Prednáškové texty sa teda nepokúšajú o obsahovo systematický prístup či výklad nejakého problému, ich systém spočíva vo formálnom uplatňovaní náhodných operácií. Niektoré z nich (a zvl. tiež mezostichy) nemajú a nemôžu byť čítané tak, ako bežne čítame zmysluplné texty (ako celok) a dá sa v tomto zmysle porozumieť len ich jednotlivým častiam či vetám. Cage sa miestami snaží obrátiť čitateľovu pozornosť na irelevantnosť spôsobu čítania prednášky. V prednáške „Kam jdeme? a Co děláme?“ v zbierke *Silence* síce predostrie pokyny, avšak myslí sa tým napokon svojvôľa prednášajúceho: „Při přednesu je

⁵⁹Cage, J. *Silence*, s. ix. Por. tiež rozhovor pre Artforum: „It has been my habit for some years to write texts in a way analogous to the way I write music.“ In: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 133.

⁶⁰ „Proč mi říkájí skladatel, když pouze kladu otázky?“ Cage, J. *Silence*, s. 48.

⁶¹Cage, J. *I-VI*, s. 3. Tu šlo o voľbu z Wittgensteinových kníh.

⁶²Por. tamže, s. 2 a príspevok týkajúci sa Cageovej hudby a jej predvedenia, Johnson, T. „Intentionality and Nonintentionality in the Performance of Music by John Cage.“ In: Fleming, R., a W. Duckworth. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Presses, 1989, s. 262-269, s. 269: „He doesn't write music, but lets the music write him. The passive voice.“ V texte sa ďalej tvrdí, že zámernosť je len na strane hudobníkov, ktorí Cageovu hudbu sústredene hrajú, avšak nie na strane autora, ktorý ju zložil pomocou práce so zvukom. To, že v niektorých skladbách autorom nekontrolovateľné zvukové momenty nastanú, je však zámer (podobne ako je zámer, že v niektorých skladbách autor predostrie len základný rámec skladby, ktorej výsledná podoba je prenechaná interpretovi, napr. v *Music Walk*). Intencionalita v Cageových skladbách sa prejavuje na snahe docieľiť, aby zvuky okolia vynikli. Spôsob, ako sa to má dosiahnuť, je tiež zámerný. V umeleckej rovine neintencionalnosť nemá na strane autora zmysel, pretože potom zaniká špecifickosť umelého vzhľadom k prirodzenému. Táto hranica sa ukazuje u Cagea ako problém, hoci sa ju snažil zotrieť.

treba dodržiavať nasledujúce pokyny: štyri nezávislé prednášky je možno použiť vcelku alebo zčasti – vodorovne i svisle. Způsob zápisu není pro přednášku důležitý. Dvacet pět řádků lze přečíst za minutu, 1 ¼ minuty nebo 1 ½ minuty; přednášky tak budou podle toho trvat zhruba 37, 47 nebo 57 minut. Přitom je možno použít i jinou rychlost přednesu.“⁶³

Pri performatívnom čítaní ide o vnímanie zvuku hlások a ticha viac než o zmysel prednášaných slov.⁶⁴ Jazyk a reč sa v daných textoch stáva zvukom a tichom. To počujeme, ak relevantné texty čítame nahlas. Paralelu toho zároveň v textoch vidíme ako prázdne miesta. Jasným príkladom toho je prednáška „Empty Words“, kde postupný rozklad významu (textu) na hlásky bez významu je princípom jeho výstavby (prvá časť vynecháva vety, druhá frázy, tretia slová, vo štvrtej sú vynechané slabiky). Týmto postupom naznačeným už v názve textu chcel Cage zdôrazniť, že mu ide o hudobnosť slov, ktorá je slovám a zvukom spoločná. Slová sú z tohto hľadiska významovo „prázdne“ ako zvuky, preto sa text má viac počúvať než čítať (prednes potom trvá približne desať až dvanásť hodín).⁶⁵ Iným spôsobom zhudobňuje slová už zmienená prednáška „45' pro recitátora“, kde dojem zvukovosti má byť umocnený zmnovením čítaného textu pomocou súčasného púšťania jeho nahrávky, čo je jeden z Cageových návrhov predčítania textu. Zmnovenie je pritom už v jadre výstavby textu – ide o štyri prednášky podané súčasne. Cage ich komponoval tak, že sa „rozhodol urobiť osem vecí naraz“.⁶⁶

Nesystematický rys textov podtrhuje aj samotná Cageova práca s inými textami, ktoré sú obsahovo zmysluplné (komentáre, kritiky): mnohé z výrokov, ktoré cituje alebo jeho vlastných výrokov, ktoré znovu používa, sú volené

⁶³Cage, J. *Silence*, s. 194.

⁶⁴Por. Sabatini, A. J. cit. d., s. 94: „Cage's writings, reading, performances – and silences – seem, finally, to curve back upon themselves. Letters, scattered or structured on the page, chance selections from other texts, the whiteness and italicizations are wrapped and woven together as language to be [nasleduje citát z Cageovho textu *M*] „enjoyed without being understood“: reading for nonreading, texts for nothing, indeterminate, nonintentional performances of silence in silence. What else can a reading of Cage be? Nothing but a ceaseless series of performances, perhaps in silence, bounded by uncertainty: nonreading without goals or meaning? Pure play!“

⁶⁵„I would like with my title to suggest the emptiness of meaning that is characteristic of musical sounds. That is to say they exist by themselves – that when words are seen from a musical point of view, they are all empty.“ Cage, in: Kostelanetz, R. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books, 1996, s. 122. Por. tamže, s. 117.

⁶⁶„[W]here Are We Going? and What Are We Doing?“ ... is four lectures at once. Here I decided to do eight things at once and so I made on graph paper eight things at once, each made up of a series of letters and/or numbers of different sizes. I used *I Ching* chance operations.“ Z rozhovoru s Larsom Gunnarom Bodinom a Emilom Johnsonom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 134.

arbitrérne a sú do textu zasadené bez kontextu. K eklekticismu a nedbalému zaobchádzaniu s prameňmi sa Cage hlási.⁶⁷

Čitateľ je tiež vyzvaný k nepozornému listovaniu v jeho textoch *Silence* a *A Year from Monday*, ktoré má pripomínať spôsob, akým denne prijímame informácie z novín: „Navrhujem, aby sa čítali takým spôsobom a v takých situáciách, ako keď niekto číta noviny, trebárs metropolitné – keď je to také bezcieľne čítanie si. To znamená, že človek preskakuje sem a tam a súčasne reaguje na udalosti a zvuky prostredia.“⁶⁸ Aktivita čítania má byť obdobná vnemu zvukov, na ktoré sa tiež bežne nesústredíme, ale nejak ich zachytávame a zorientujeme sa v nich.

Interpret takýchto textov by teda mal vysvetliť, prečo chce napriek očividnej nesystematickosti, veľkej miere náhodnosti, eklekticismu, častej bezvýznamnosti a v rozpore s odporúčaním autora brať texty vážne a nepokladať ich za bezobsažné nezmysly.

Napriek autorovej snahe o mystifikáciu neplatí, že by obsah *niektorých* textov nemal zmysel, že by nedávalo zmysel pracovať s textom kriticky,⁶⁹ alebo že by sa texty mali „používať“ arbitrérne, ak to tak robí ich autor. Tiež nie je úplne pravda, že v Cageových prednáškových textoch nie je žiadna logika okrem jednoty štýlu a že patria skôr k poézii či literatúre.⁷⁰ Nejde pritom len o logiku projektu ako takého, ktorá je zjavná (dôraz na potrebu súčasného písania textov ako ekvivalentu hudby), ale aj o logiku myslenia a obsahu textov, ktorá v nich je obsiahnutá, napriek tomu, že forma prednášok tomu nenasvedčuje. Keď sú texty čítané kontextuálne, z hľadiska celku korpusu, nachádzame

⁶⁷Por. Cageov úvod ku knihe mezostichov *I-VI*, kde hovorí o náhodnom používaní citátov z Wittgensteina, ktorého čítal rád, ale nerozumel mu a iných autorov. Por. Gann, K. cit. d., s. 124: „As he did with so many sources, Cage picked this citation [of Gita Sarabhai] for his collection because it bolstered what he was already tempted to believe.“

⁶⁸„I suggest that they be read in the manner and in the situations that one reads newspapers – even the metropolitan ones – when one does so purposelessly: that is, jumping here and there and responding at the same time to environmental events and sounds.“ Cage, cit. in: Kostelanetz, R. *John Cage (ex)plain(ed)*, s. 81.

⁶⁹Napr. Kostelanetz (*John Cage (ex)plain(ed)*, s. 83) tvrdí, že nie je schopný kriticky pracovať s textom pre jeho nesystematický ráz. Cageove texty nie sú písané lineárne a nedajú sa čítať konvenčne, ale je možné s nimi ako s takými zachádzať.

⁷⁰Ako píše Jill Johnston v recenzii *There Is No Silence Now* Cageovej knihy *Silence* (v nem. vydání „Nun gibt es keine Stille mehr“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 202-205.) „In Cages Vorträgen gibt es keine Logik (es sei denn die Logik des Stils, die überall evident ist); er beschreibt lediglich Situationen, gibt Überzeugungen und Einsichten spontanen Ausdruck oder plaudert, wie in der „Lecture on Nothing“, zusammenhängend über nichts – und schenkt uns dabei eine Prosa, die zur geschliffensten der zeitgenössischen Literatur gehört; die dank ihrer luziden Verdichtung, ihrer quecksilbrigen Vermittlung zwischen Gedanken und Wort der Poesie nahekommt, wenn es nicht gar welche ist.“

v nich spojné body, ktoré tvoria pomerne ucelený, zmysluplný systém. Ten sa dotýka spektra problémov, ktoré sa viac či menej týkajú hudby, a ktoré hudba sama artikulovať nemôže. To je prvý dôvod, prečo je na mieste venovať pozornosť obsahu textov.

Cageove texty za rovnako dôležité ako jeho hudbu pokladajú aj niektorí súčasní muzikanti, viď knižka *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*,⁷¹ ktorú editovali Brian Marley a Mark Wastell. Kniha vyšla v rámci Wastellovho londýnskeho hudobného nakladateľstva a prispievajú v nej súčasní hudobníci a zvukoví umelci, ktorí majú potrebu vlastnú tvorbu konceptualizovať.

Po druhé, Cageovi na obsahu textov záležalo, podobne ako mu záležalo na základnom materiáli či štruktúre skladieb. Pokladal ho za zásadný pre porozumenie jeho tvorbe: „Keď mi niekto napíše list a má mnoho otázok, často odpisujem: „Čítali ste moje knihy? Pretože ak áno, mali by ste odpovede na vaše otázky. (...) Treba začať so *Silence*. Prečo si to neprečítate?“⁷² Snahu o vysvetlenie vlastných zámerov vidíme i na základe početných rozhovorov a poznámok, publikovaní článkov a sprievodných textov. Vidíme ju tiež v knihe mezostichov *I-VI*, kde v závere nájdeme pôvodný text, ktorého rozkladom mezostichy vznikli, aj keď ten pre ne samotné napokon nie je dôležitý. Cage chcel preskúmať taký spôsob písania, ktorý „hoci pochádza z myšlienok, nie je o nich, ale produkuje ich.“⁷³ Text je zložený z vlastných či prevzatých výrokov izolovaných od ich kontextu a zoskupených do celku na základe náhodných operácií. Zdroje textov si Cage vyberal podľa osobných preferencií, popísal a označil výroky poznámkou.

Vráťme sa ešte k textom bez zmyslu. Pretváranie textov do zvukových koláží má totiž aj iný než čisto hudobný dôvod. Cage si myslel, že tým docieli „demilitarizáciu“ jazyka,⁷⁴ pretože jazyk ľudí oddeľuje namiesto toho, aby ich spájal.

⁷¹Marley, B. a M. Wastell, eds. *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. London: Sound 323, 2005. Viď úvod, s. 2n. k významu Cageovho diela.

⁷²„When someone writes a letter with many questions, I often write back, „Have you read my books? Because if you had, you'd have answers to your questions. (...) There's *Silence* to begin with. Why don't you read it?“ Cage v rozhovore pre Petera Genu „After Antiquity“, in Gena, P. a J. Brent, cit. d., s. 177.

⁷³„I-VI continues an ongoing series ... to explore a way of writing which though coming from ideas is not about them, or is not about ideas but produces them.“ Cage, J. *I-VI*, s. 2.

⁷⁴„Demilitarization of language: a serious musical concern.“ Cage, cit. in: Richards, M. C. „John Cage and the Way of the Ear“. In: Gena, P. a J. Brent, cit. d., s. 44. Dôvod pre demilitarizáciu jazyka uvádza Cage v texte *Empty Words* (cit. d., s. 133): „Due to N. O. Brown's remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau's that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to nonsyntactical „demilitarized“

Domnieval sa, že spojenie ľudí sa dá docieľiť pomocou jazyka bez syntaxe. Tam nemôže dôjsť k nedorozumeniu, pretože o rozumenie na jazykovej rovine tu ísť nemá:

„Začal som sa zaujímať o jazyk bez syntaxe. Jednou z vecí, ktorá ľudí na celom svete oddeľuje, je nielen odlišná kultúra, ale aj odlišný jazyk – to vidíme na vývoji jazyka, ktorý je obrazový: rozumie mu každý bez ohľadu na to, odkiaľ pochádza. Obrazový jazyk začal byť nevyhnutný vďaka cestovaniu lietadlom. V lietadle do San Francisca, v ktorom som nedávno letel, som si všimol, že tam nebolo napísané Zákaz fajčiť, ale namiesto toho tam bol obrázok preškrtnutej cigarety a rovnako tiež obrázok na pripútanie sa. Podobne, keď sa ľudia majú radi, nehovoria nejako veľa alebo keď hovoria, nesnažia sa o to, aby to dávalo nejaký zmysel. Keď sa majú radi, snažia sa skôr, aby to nemalo zmysel, preto si myslím, že v rámci jazyka potrebujeme viac *nezmyslu* a to je to, o čo sa teraz snažím. (...) [A] to je to, čo som chcel vykonať hudbou – nechať ľudí, aby počuli ich *vlastným* spôsobom. A teraz dúfam, že nájdem jazyk, v ktorom ľudia budú schopní čítať svojim vlastným spôsobom, bez ohľadu na to, odkiaľ pochádzajú.“⁷⁵

Táto myšlienka je veľmi svojrázna a zakladá sa na mylnom predpoklade. Jazyk bez syntaxe nič nekomunikuje, narozdiel od obrazového jazyka, ktorý Cage uvádza ako príklad. Milenci síce nemusia používať slová, to však neznamená, že im ich „reč“ nedáva význam či zmysel a že nekomunikujú. O určitý druh komunikácie naopak ide, hoci sa odohráva na inej rovine než rovine priameho slovného významu. Lenže zvuky roztrieštených slov Cageovho demilitarizovaného jazyka nekomunikujú ani význam pre toho, kto ich počuje a ani nemôžu

language.

⁷⁵ „I have become interested in language without syntax. One of the things that separate people of the world is not only the various cultures, but the different languages; and we see already the development of language which is graphic – anybody can understand it, regardless of where they come from. This has become necessary through travel by air. I noticed in the plane I took to San Francisco recently that it didn't say No Smoking. Instead, it has a picture of a cigarette with an X across it and the same for putting the belts around yourself. Also, when people love another, they don't speak so much; or if they speak, they don't make sense. They tend to make nonsense, when they love one another; so I think we need to have more nonsense in the field of language, and that's what I am now busy in doing. (...) [A]nd that is what I wanted to do with music – to let people hear it in their *own* way. And now I am hoping to find a language in which people can read in their own way, no matter where they come from.“ V rozhovore s Alcisedom Lanzom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 136n. Por. tamže, s. 148.

prispiet k novému významu, o ktorý v úvahe napokon ide. Niečo, čo zmysel nemá, nemôže ho vytvoriť. Demilitarizovaný jazyk by neprispel ku komunikácii, ale k chaosu, oddeleniu. Jazyk bez syntaxe prestáva byť jazykom pre jeho nefunkčnosť, hoci ostáva z hľadiska formálnej výstavby zrozumiteľný a istý vzťah k jazyku si ponecháva. V tomto zmysle abeceda funguje ako notácia zvukovej hodnoty slov či písmen. Znaký zvukov – písmená však nie sú „samy sebou“, ako sa o tom vyjadruje Sabatini,⁷⁶ ale práve naopak, sú zbavené ich vlastnej funkcie, ktorou je sprostredkovať význam. Tomuto jazyku sa dá rozumieť z perspektívy tretej osoby, ktorá v ňom nemusí komunikovať a ktorá sa na neho díva ako na formálny systém.

Je tu ešte druhý aspekt. Podobne, ako má byť podľa Cagea zvuk počúvaný každým poslucháčom, má byť text vždy individuálne počúvaný a čítaný. Počúvanie zvuku v skladbe či čítanie textu nemá (často ani nemôže) sledovať autorom vedenú myšlienku, ale čitateľ si má nájsť svoje jednotiace hľadisko. To je možné, ale len v textoch, ktoré syntax ešte majú, hoci niektorí sa domnievajú, že akékoľvek zvolené hľadisko je arbitrérne.⁷⁷

Textom mezostichov sa podrobnejšie venovať nebudeme, ale textom so zachovaným slovným zmyslom sa venovať budeme. Budeme sa tiež venovať prázdny miestam textov (v druhej kapitole), ktoré vidíme viac v prednáškach a mezostichoch, súvislosť však bude iná.

Vzhľadom k tomu, že väčšina relevantných textov nesleduje svoje problémy chronologicky (lineárne), nemusí pri kritickom čítaní zohrávať zásadnú rolu doba vzniku textu, prípadne vnútorný vzťah k iným textom.⁷⁸ Myšlienky nie sú zachytené súvisle v jednotlivých textoch. To neznamena, že tam nie sú.⁷⁹ V tomto bode texty skôr pripomínajú chaotický stav rýchleho myslenia s mnohými neusporiadanými nápadmi, ktoré nie sú dovedené do dôsledkov, avšak v zásadných bodoch konvergujú a tvoria celok so spoľahlivo rozpoznateľnými rysmi. Mnohé z takýchto nápadov však neboli také spontánne, ako sa zdá, pretože Cage nad nimi premýšľal dlho – tak to bolo v prípade skladby 4'33"

⁷⁶ „[N]onreading is reading's dumb show: a performance that verges on meaning, where signs are ultimately themselves, isolated, yet as full as Cagean silence.“ Sabatini, A. J. cit. d., s. 91.

⁷⁷ Por. tamže, s. 79 a 82: „Surveying Cage's entire output as a writer, any „order“ for reading would be arbitrary. (...) [A]nd what order there is – a chronological one – reveals but a vague biographical montage.“

⁷⁸ Cage sa v úvode ku knihe *A Year from Monday* vyjadril: „The question is: Is my thought changing? It is and it isn't.“ Cage 1970, s. ix. Por. Sabatini, A. J. cit. d., s. 82.

⁷⁹ Por. Cage, J. I–VI, s. 2: „With respect to the source material, I am in a global situation. Words come first from here and from there. The situation is not linear. It is as though I am in a forest hunting for ideas.“

a s tým súvisiacimi myšlienkami. Cage preto môže svoje výroky prepisovať a opakovať, ich zmysel sa zásadne v čase nemení, hoci sa modifikuje.

Problémy je tak možné vysledovať a upresniť ich formuláciu i z izolovaných výrokov či pasáží, ktoré sú po diele roztrúsené. Tie tiež pomáhajú vyjadriť hlavné tézy, ktoré definujú a niekedy radikalizujú rámcový kontext. Vďaka tomu je však tiež jasné, ktoré body boli pre Cagea skutočne zásadné, keďže ich opakoval. Je na nich dobre vidieť, že nejde o prehmaty, ktoré by autor inde korigoval. Výroky tiež miestami pomáhajú uchopiť známy problém pomocou inej súvislosti presnejšie, či pomáhajú pochopiť dané súvislosti.

Kritérium, ktorý systematicky uplatníme na výber textov, bude dvojaké. Jedným je optika problému ticha, v ktorej hľadáme i na otázky Cageovej hudby. Druhým, z toho plynúcim kritériom bude deliaca čiara na obdobie pred zvukovou komorou (do r. 1951) a po nej. Je to Cageovo kritérium a umožňuje lepšie odlišovať významy „tích“, ktoré mal (či mohol mať) v daných textoch na mysli. Významy sú bez tohto zaradenia ťažko dešifrovateľné, pretože slovo „ticho“ sa tu objavuje neustále.

Po obsírnejšej odbočke sa vrátime k otázke protikladnosti ticha a zvuku a tým k úlohe ticha v hudbe a súvislosti s časom, ktorú budeme formulovať pomocou textov. Už v r. 1949 Cage hovoril o o neúplnej protikladnosti zvukov a ticha a o tichu ako súčasti rytmickej štruktúry skladby. Túto myšlienku ani po razení tézy neexistujúceho ticha neopustil a ponechal si aj možnosť hovoriť o tichu ako o materiáli hudby. Preto sú úvahy o tichu z hľadiska celku Cageovho diela ťažko zaraditeľné.

Protikladnosť zvuku a ticha

Cageov *opposite* je možné vykladať ako zvukové prázdno či absenciu zvuku. Zodpovedá to spôsobu, ako Cage s tichom a zvukmi pracoval. V prípade zvukov šlo o „prítomnosť“ materiálu a v prípade ticha o „absenciu“ materiálu, ako sme vyššie videli. Táto absencia však utvára formu diela.⁸⁰ Hovorí o tom v *Silence* v kontexte vzťahu, aký má materiál k forme hudby v diele *Sonatas and Interludes* (1946-1948): „forma byla naopak koncipována tak, že mohla být vyjádřena jak přítomností materiálu, tak jeho absencí.“⁸¹ Ticho tak nie je materiálom hudby v tom istom zmysle ako zvuky (nie je niečím), ale je súčasťou koncepcie skladby.

⁸⁰Za materiál hudby Cage v niektorých textoch (v závislosti na kontexte) považuje výlučne zvuk. Z daného obdobia, v ktorom sa pohybujeme, ide napr. o krátky text, v nem. vydání s názvom „Die Künste im Gespräch“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 207.

⁸¹Cage, J. *Silence*, s. 19n.

Dôležité je, že ticho je tu chápané ako absencia zvuku, čo sa ukazuje aj na celkovom vyznení úvah o protikladnosti a vzájomného spojenia ticha, zvuku, ničoho a niečoho v *Silence*, ktorá neustále variuje v textoch. Medzi niečím a ničím je vzťah účasti: „Veškeré něco se rovným dílem účastní na životodárném nic.“⁸² „Niečo“, v našom kontexte zvuk, má účasť na tichu, ale zároveň ticho má účasť na zvuku, pretože medzi niečím a ničím je vzťah obojstrannej (nie jednostrannej) závislosti: „Vraťme se ještě k Mistru Eckhartovi, vzhledem k jeho ostatně brilantnímu závěru, k tónice a dominantě neodbytného závěru této přednášky o něčem a ničem a jak se vzájemně potřebují, aby mohly fungovat.“⁸³ Hudba bez zvukov alebo bez ticha by nemohla byť hudbou. V tomto zmysle nie je absentovanie tónu ako účelnej hudobnej pauzy medzi inými tónmi či zvukmi ničím zvláštnym. Ide o tradičné použitie ticha v hudbe, ktoré môže naberať rôzne funkcie vzhľadom k zámeru skladateľa,⁸⁴ alebo nemusí mať inú funkciu než tú, že je súčasťou štruktúry skladby tak ako zvuky a je pre ňu neodmysliteľné.

Proces vyrovnávania sa s tichom tiež zachytáva text „Obrana Satieho“ („Defense of Satie“) z r. 1948:

„V oblasti štruktúry, oblasti definovania častí a ich vzťahu k celku, bola od čias Beethovena len jedna nová myšlienka. A táto nová myšlienka môže byť vnímaná v diele Antona Webera a Erika Satieho. U Beethovena boli časti kompozície definované na základe harmónie. U Satieho a Webera sú definované na základe časových dĺžok. Otázka štruktúry je taká základná a je také dôležité byť v nej zajedno, že si musíme položiť otázku: mal pravdu Beethoven alebo Weber a Satie? Odpovedám ihneď a jednoznačne: Beethoven sa mýlil a jeho vplyv, ktorý bol tak ohromný až je to žalosťné, bol pre umenie hudby smrteľný. (...) Je to veľmi jednoduché. Keď vezmete do úvahy, že zvuk je charakterizovaný na základe jeho výšky, jeho hlasitosti, jeho farby a jeho trvania a že ticho, ktoré je opakom a preto nevyhnutným partnerom zvuku, je charakterizované len svojim trvaním, budete dovedení k záveru, že zo štyroch charakteristík materiálu hudby je trvanie, teda časová dĺžka,

⁸²Tamže, s. 136.

⁸³Tamže, s. 145. K vplyvu Majstra Eckharta, japonského učiteľa zenu v Amerike Daseitza Suzukiho a ďalším spirituálnym vplyvom u Cagea viď Gann, K. cit. d., s. 88-106.

⁸⁴K tradičnému významu ticha v hudbe por. štúdiu Clifton, T. „The Poetics of Musical Silence.“ *The Musical Quarterly*. 1976, roč. 62, č. 2, s. 163-181. Ide o analýzu ticha na základe niekoľkých ukážok notových zápisov skladieb. Ticho chápe ako zakúšanú hudobnú kvalitu, ktorá má rôzne modality, významy a funkcie.

najviac základná. Ticho nemôže byť počuté v zmysle výšky alebo harmónie, je počuté v zmysle časových dĺžok. Chcelo to jedného Satieho a jedného Webera, aby bola znovu objavená táto hudobná pravda, ktorá, ako sa to dozvedáme z hudobnej vedy, bola zjavná niektorým hudobníkom v našom stredoveku a všetkým hudobníkom [Orientu] všetkých časov. (...) Nemôže byť žiadne oprávnenie robiť takú hudbu, ktorá nie je štruktúrovaná na základe samotného fundamentu zvuku a ticha – dĺžky času.“⁸⁵

Cageova interpretácia Webera a Satieho nie je celkom opodstatnená. Weber ani Satie sa o hudobnej štruktúre v tomto duchu výslovne nezmieňovali. Pre Webera síce hudba nebola determinovaná harmóniou, ale to ešte neznamená, že bola definovaná na základe časových dĺžok, u Satieho je možné náznaky štruktúrovania skladby pomocou času vidieť, avšak rozhodne nešlo o premyslené a vopred vypracované schémy.⁸⁶ Cage sa mohol nimi nechať inšpirovať, formulácia problému je však jeho vlastná.

Tu je chápanie ticha iné. Nehovorí sa o *úplnom* protiklade ticha a zvuku tak, že by sa ticho a zvuky vylučovali. Majú práve jednu vlastnosť spoločnú, a to trvanie.

Keď sa vzťahujeme k definícii ticha ako neúplného protikladu zvuku, nemôžeme už hovoriť o tichu výlučne negatívne ako o absencii zvuku v tom istom zmysle. Ticho je stále chápané ako negácia zvuku, ale len čiastočne, z troch štvrtín: „Zvuk má štyri charakteristiky: výšku, barvu, hlasitosť a dĺžku trvania.

⁸⁵ „In the field of structure, the field of definition of parts and their relation to a whole, there has been only one new idea since Beethoven. And that new idea can be perceived in the work of Anton Webern and Erik Satie. With Beethoven the parts of a composition were defined by means of harmony. With Satie and Webern they are defined by means of time lengths. The question of structure is so basic, and it is so important to be in agreement about it, that one must now ask: Was Beethoven right or are Webern and Satie right? I answer immediately and unequivocally, Beethoven was in error, and his influence, which has been as extensive as it is lamentable, has been deadening to the art of music. (...) It is very simple. If you consider that sound is characterised by its pitch, its loudness, its timbre, and its duration, and that silence, which is the opposite and, therefore, the necessary partner of sound, is characterized only by its duration, you will be drawn to the conclusion that of the four characteristics of the material of music, duration, that is, time length, is the most fundamental. Silence cannot be heard in terms of pitch or harmony: It is heard in terms of time length. It took a Satie and a Webern to rediscover this musical truth, which, by means of musicology, we learn was evident to some musicians in our Middle Ages, and to all musicians at all times in the Orient. (...) There can be no right making of music that does not structure itself from the very roots of sound and silence – lengths of time.“ Cit. in Gann, K. cit. d., s. 79n. Pri preklade bolo prihlíadané k nemeckej verzii textu „Plädoyer für Satie“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 111.

⁸⁶ Gann, K. cit. d., s. 80n.

Protikladem a nezbytným souputníkem zvuku je ticho.“ Zároveň musíme dodať, že je z jednej štvrtiny definované trvaním: „Z oných čtyř charakteristik zvuku lze jen trvání vztáhnout jak na zvuk, tak na ticho.“ Celok znamená skladbu, ktorá trvá a jej trvanie je vyplnené zvukmi alebo pauzami.

Ak je trvanie základnou charakteristikou zvuku a ticha, je možné chápať ticho a zvuk ako udalosti času. Vďaka tomu, že trvajú, *sú niečím*. Ticho potom tiež nie je absenciou. Otázka je, čím je.

Cageovo chápanie hudobnej udalosti je fyzikalistické. Znejúci zvuk je náhodnou aktualizáciou jednej z mnohých prirodzených možností: „Navíc – jak víme – zvuky jsou události na poli možností a ne jenom na mřížce oddělených bodů oblíbených konvencí.“⁸⁷ Neskôr Cage ešte dôraznejšie upozorňuje na spätosť fyziky a hudby: hudba je všade, lebo zvuky sú všade, akýkoľvek zvuk sa môže stať súčasťou skladby. K hudbe nepotrebujeme tvorbu vzťahov, postačí voľiť prírodný materiál, ktorý je hotový. Udalosť hudby je *výberom, aktualizáciou* jednej z mnoha nekonečných možností existujúcich zvukov. Spomeňme na vysnívanú zásobáreň všetkých počuteľných zvukov. To má význam predovšetkým v spôsobe kompozície pomocou náhodných operácií, ktorý má prirodzenú aktivitu zvukov odrážať.

Čas ako základ hudobnej štruktúry

Trvanie skladby sa nestáva základnou štruktúrnou jednotkou skladby preto, že by v jadre hudobnej štruktúry malo stáť ticho, ale preto, že pomocou trvania je možné štruktúrovať ako zvuky, tak aj ticho. K tomuto obratu však Cage dospel práve chápaním *ticha* ako čiastočného protikladu zvuku. Hudba nemá byť podľa Cagea chápaná ako udalosť organizovaná v čase (hudba ako výraz časového plynutia), ale ako udalosť, ktorá čas organizuje. Už v r. 1937 v texte „Budoucnost hudby: Credo“ Cage predostrel, že skladateľ nie je len organizátorom zvukov, ale aj času: „Skladatel (organizátor zvuku) se však nebude zabývat jen oblastí zvuku, ale i problémem času.“⁸⁸ Čas sa stal pre Cagea tým, čo je na hudbe zaujímavé a v perspektíve čoho mohol o európskej hudbe povedať, že je jednotvárna a nudná, lebo sa drží stále tých istých vopred definovaných temp.⁸⁹

⁸⁷Cage, J. *Silence*, s. 28. Ďalej sa evokuje fyzikálne chápanie zvukov (notácia skladby *Variations* má imitovať fyzikálnu realitu a vzdaľuje sa od hudby), ktoré bude naberať na váhe v neskoršej tvorbe. K zvuku ako udalosti sa vrátíme v súvislosti s náhodnými operáciami.

⁸⁸Cage, J. *Silence*, s. 5.

⁸⁹„[T]ime interests me. (...) I saw that pitch and harmony and counterpoint ... had made it [European music] into the boring thing...“ Cage v rozhovore s Alanom Gilmorem, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 60.

Trvanie ako princíp štruktúrovania hudby Cage razí aj z toho dôvodu, že úplne odmietal zoskupovať zvuky na základe tonálnych vzťahov. Ak však má ísť o hudbu, zvuky nejak musia byť organizované. – To aspoň platilo v tomto období, 4'33" sa vymyká aj tomuto princípu. – Za nedostačujúci považoval aj princíp atonality, v ktorom ide o neharmonické zoskupovanie zvukov, a ktorý sa napokon k tonalite negatívne vzťahuje a je na ňu prevoditeľný.

„Schönberg neposkytol štrukturálne prostriedky, ale len metódu – dvanásťtónový systém, ktorého ne-štrukturálny charakter nútil skladateľov a ich nasledovníkov neustále podnikať negatívne kroky. Museli sa ustavične vyhýbať takým kombináciám tónov, ktoré sa príliš banálne vzťahovali k harmónii a tonalite. Satie a Webern šli hlbšie a rozpoznali pravú podstatu problému atonality. A síce: ako môže byť hudbe pridelená nejaká štruktúra, keď nie na základe tonálnych vzťahov? Ich odpoveď bola: na základe časových dĺžok.“⁹⁰

Ak je v základe štruktúry hudby trvanie a nie výška či farba zvuku, potom je potrebné štrukturovať hudbu čo do časových dĺžok zvukov a páуз. Čas – rytmus a nie zvuková výška má byť prostriedkom organizácie hudby: „Proto je struktura založená na délkach trvání (rytmických: fráze, časová délka) správná (koresponduje s povahou materiálu), zatímco harmonická struktura je nesprávná (odvozená od výšky, kterou ticho nemá).“⁹¹

Cage preto začal zhruba od r. 1951 komponovať na základe náhodných operácií. Používal k tomu spočiatku vlastné „magické štvorce“,⁹² potom čínske orákulum *I-ťing: Knihu premien*.⁹³ Neskôr používal špeciálny počítačový

⁹⁰ „Schönberg lieferte keine strukturellen Mittel, sondern lediglich eine Methode – das Zwölftonsystem, dessen nicht-struktureller Charakter den Komponisten und seine Nachfolger zwang, ständig negative Schritte zu unternehmen. Man hatte dauernd jene Tonkombinationen zu vermeiden, die sich zu banal auf Harmonik und Tonalität bezogen. Satie und Webern gingen tiefer und erkannten die wahre Natur des Problems der Atonalität, nämlich: wie kann der Musik eine Struktur gegeben werden, wenn nicht durch tonale Beziehungen? Ihre Antwort war: durch Zeitlängen.“ Cage, J. „Plädoyer für Satie“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 112.

⁹¹ Cage, J. *Silence*, s. 63, pozn. 2. Text je z 1949. Cage inde hovorí o piatom parametri zvuku, ktorým je morfológia, t. j. priebeh zvuku (začiatok, znenie, koniec), Cage, J. *Silence*, s. 9. Tento parameter je opäť časový.

⁹² Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 63; Šťastný, J. „John Cage – usmievavý Frankenstein? (Část I)“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2010, roč. 1, s. 82-118, s. 101.

⁹³ V češtine vyšla kniha viackrát v preklade Oldřicha Krále (*Kniha proměn: I-ťing = Yi-jing*. Překlad O. Král. Vyd. 6., přeprac. a rozš. vyd. V Lásenici: Maxima, 2008) a v iných prekladoch.

program, ktorý inak zdĺhavý postup urýchlil. Kniha obsahuje šesťdesiatštyri hexagramov (čiarových obrazcov) a ich interpretácií.

Väčšinu svojich diel Cage od tej doby komponoval ako odpovede na sadu otázok zameraných na rôzne prvky a časti diela. Pred samotným položením otázok preddefinoval obmedzenú množinu možných odpovedí, očíslovaných od jedna do šesťdesiatštyri a zostavených do štvorcových tabuliek, ktoré sa vzťahovali k hexagramom *I-ting*.⁹⁴ Vzťah k hexagramom bol pri tvorbe formálny, Cage knihu nepoužíval ako zdroj veštíeb, ale ako spôsob, akým zaručiť mieru náhody a tým potlačiť svoje ego pri tvorbe.⁹⁵ Odpoveďou mu bol hexagram, ktorý má svoje číslo a ktorému zodpovedala Cageom vytvorená odpoveď z vlastnej tabuľky. Každopádne v iných oblastiach života *Knihu* konzultoval, zaoberal sa významom jej výrokov či komentárov k nim a polemizoval s nimi.⁹⁶

Pri komponovaní (v súlade s návodom, ktorý nájdeme v *Knihе premien*) Cage najprv položil otázku, na ktorú chcel nájsť pomocou hexagramov odpoveď. Otázky museli byť v zhode s pokynmi formulované jasne a jednoznačne ešte predtým, ako sa pristúpilo k stanoveniu hexagramu. Príklad sady šiestich otázok, na ktoré hľadal Cage odpoveď, vidíme v úvode k textu „45' pro recitátora“: „1. Bude zde řeč nebo ticho? 2. A jak dlouho bude trvat? 3. Pokud řeč, pak to bude nový nebo starý materiál?“⁹⁷

Podobne pred začatím komponovania preddefinoval možnosti pre štruktúru (časové trvanie skladby a jeho členenie na časti; vrstvy zvukov/tónov a spôsob, ako sa budú hrať) a pre materiál hudby (skupiny zvukov určitého trvania a dynamiky – tóny a ich dĺžky, akordy, zvukové agregáty a ich konštelácie, zvláštne efekty, hluky, ale aj pauzy).⁹⁸ Potom pomocou šesťnásobného hodu tromi mincami postupne stanovil hexagram,⁹⁹ podľa čísla hexagramu priradil

⁹⁴Šťastný, J. „John Cage – usměvavý Frankenstein? (Část I)“, s. 93n.

⁹⁵„Chance operations are not mysterious sources of „right answers“. They are a means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memory, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside.“ Cage, cit. in Richards, M. C. cit. d., s. 41. Por. tiež Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 215 a zvl s. 223, kde Cage odpovedá: „You use the *I Ching* to make choices in composition. Is this use of it separate from the book's guiding or spiritual purposes? – Yes. It's not entirely separate from it, but I don't make use of the wisdom aspects in the writing of music or in the writing of texts. I use it simply as a kind of computer, as a facility.“

⁹⁶Cage, J. *Silence*, s. 45.

⁹⁷„Odpovědi na všechny následující otázky byly získány na základě náhodných operací: (...)“ Cage, J. *Silence*, s. 146. Ku komponovaniu textov sa vrátíme nižšie.

⁹⁸Pritchett, J. „Understanding John Cage's Chance Music: An Analytical Approach“. In: Fleming, R., a W. Duckworth, eds., cit. d., s. 253.

⁹⁹Král v úvode ku *Knihе premien* objasňuje myšlienkové pozadie i konkrétne pokyny

hexagram k číslu odpovede z jeho tabuľky a odpoveď previedol v skladbe.

Podľa toho, ako si Cage volil materiál, aké možnosti pre štruktúru stanovil a ako boli napokon realizované, jeho diela znejú inak. Tento postup zároveň zodpovedá za náročnosť posluchu skladieb.

Voľba materiálu pritom ostáva vecou vkusu.¹⁰⁰ To, čo nepodlieha výberu a kontrole, je vzájomné usporiadanie zvukov. Pri pohľade na partitúru Cageových skladieb (či na výsledný skomponovaný text) vidíme, že nezachytáva kompozičný proces, ako to je v tradičných skladbách, ale len jeho výsledok: dva zápisy zvukov stojacich vedľa seba nehovoria o tom, že v tomto poradí boli zamýšľané, ale o tom, že ich tam umiestnili náhodné operácie.

Tento spôsob komponovania pritom nemá zrušiť pôžitok z hudby či emócie alebo významy, ktoré zvuky podľa Cagea môžu vyvolávať.¹⁰¹ Skladateľ však nemá zámerne vyvolávať konkrétne pocity či predstavy pomocou tonality. Dôraz je položený na to, že emócie má vyvolávať zvuk ako prírodnina, bez ohľadu na kontext, v ktorom je počutý. Skladateľ sa o to nemusí (a nemá) zvlášť pričínať:

„[Člověk] může očistit svou mysl od hudby a pokoušet se objevovat prostředky, které umožní zvukům, aby byly samy sebou a nikoliv pouhými nositeli vyspekulovaných teorií nebo výrazem lidským citů. (...) Naslouchání zvukům, které jsou jen zvuky, vede teoretic-

k užívaniu orákula, por. s. 9-40 a 305-308. Staré čínske mince boli z jednej strany prázdne a z druhej popísané. Popísaná strana (v západnej konvencii strana s číselnou hodnotou mince), má hodnota dva, prázdna strana (znak) má hodnotu tri. Hodnoty troch mincí sa sčítavajú, výsledok je tak vždy 6, 7, 8 alebo 9. Číslu 6 a 8 náleží prerušovaná čiara, číslu 7 a 9 plná čiara. Ich význam, to, či „nesú výpoveď“, závisí na ich pozícii (tá je daná polohou v hexagrame – tým, v akom poradí sa k čiare dospelo). Po šiestich hodoch sú výsledkom hodov dva trigramy (spodný a horný), ktoré spolu dávajú výsledný hexagram. Po stanovení hexagramu čaká jeho používateľa úloha vlastnej interpretácie výroku, pretože výroky a komentár ku hexagramom sú nejednoznačné (úlohou nie je podávať jasné predpovede, ale podnietiť k vlastnej úvahe a konaniu, por. s. 15). Napr. výrok hexagramu č. 32 Trvanie znie: „Naděje. Žádná chyba. Je dobré být vytrvalý. Je dobré mít kam jít.“ Cageovo používanie bolo teda vzhľadom k nárokom knihy *I-ting* v zásade svojvoľné, použil len jeho formu, nie obsah. Gannov popis Cageovho používania knihy (Gann, K. cit. d., s. 149nn) je mierne zavádzajúci, keď píše, že Cage používal *I-ting* „tradičným spôsobom“ (pričom Cage sa pri tvorbe na výroky hexagramov neobracal). Gann má zrejme na mysli len samotný postup tvorby hexagramu, nie spôsob jeho využitia.

¹⁰⁰Cage, J. „Plädoyer für Satie“, in: Kostelanetz, R. *John Cage*, s. 114. „Jednou jsem přirovnal výběr zvuků pro „Sonatas and Interludes“ ke sbírání mušlíček při procházce po pláži. Tím pádem představují kolekci ukazující můj vkus.“ Cage, J. *Silence*, s. 25.

¹⁰¹V tomto zmysle je však zásadná kritika hudobníka Taku Unamiho: „If there are sounds, some sort of meaning occurs whether I want it or not.“ Unami v príspevku Rhodri Daviesa, in: Marley, B. a M. Wastell, eds., cit. d., s. 296n.

kou mysl okamžitě k teoretizování a lidské emoce jsou tváří v tvář přírodě jitrěny běžně. Nevzbuzuje v nás snad hora pocit zázraku? Vydry u potoka pocity veselí a noc v lese pocity strachu? (...) To jsou moje reakce na přírodu a nemusí se nutně shodovat s pocity jiných. Každý má vlastní emoce a zvuky, kterým je dovoleno být jen zvuky, nevyžadují netečný poslech. Schopnost naslouchat má přesně opačný význam.“¹⁰²

Výraz „zvuk sám“, o ktorom sa tu hovorí, budí rozpačité metafyzické asociácie. „Zvuk sám“ však nie je snahou o vymedzenie toho, čo zvuk „o sebe“ je, ale označuje spôsob počúvania a používania zvuku v hudbe, teda má byť chápaný z hľadiska hudobno-estetickkej hodnoty zvuku. „Zvuk sám“ je „zvuk izolovaný“ od vzťahov k ostatným zvukom, ktoré hudba asociuje.¹⁰³ Rozdiel je teda na rovine zvuku a tónu, pričom tóny (zvuky s tonálnymi asociáciami) majú byť nahradené zvukmi (bez tonálnych asociácií). Skladateľ sa má snažiť o to, zbaviť sa „lepidla“ súvislostí medzi zvukmi.¹⁰⁴

Music of Changes a počutie hudobného prázdna

Napriek zmene vo vnímaní ticha, ktoré je charakterizovateľné trvaním, Cage ticho aj naďalej používal ako hudobnú pauzu. Čas skladby síce zaplňal zvolenými skupinami zvukov, ale zaznamenáme tu tiež rôzny spôsob práce s tichom.¹⁰⁵ V texte „Kompozice jako proces“ (datovaný do r. 1958) Cage pri charakteristike postupov v skladbe pre klavír *Music of Changes* (1951), ktorá je typickým príkladom práce s náhodnými operáciami, píše, že osem hlasov (skupín zvukov) bolo tvorených zvukmi a pauzami a tiež že pauzy boli súčasťou tabuliek pre parametre skladby. Pauzy mohli byť v skladbe stanovené parametrom trvania nevyplneného hlasitosti zvuku.¹⁰⁶ Ďalej v texte sa hovorí o použití 32 zvukov a 32 páuz, dôraz na zvuk a jeho absenciu je teda pomerný. Pauza – hudobné ticho sa tu *používa* rovnako ako zvuk.

Zvuky a pauzy sú v *Music of Changes* organizované na základe časovej štruktúry, t. j. rytmu (tempa), čo je kategória aplikovateľná na zvuk aj pauzu

¹⁰²Cage, J. *Silence*, s. 10.

¹⁰³„[Z]vuky svou povahou nejsou o nic víc americké než egyptské.“ Cage, J. *Silence*, s. 71.

¹⁰⁴Tamže, s. 71.

¹⁰⁵Por. Pritchett, J. „Understanding John Cage’s Chance Music: An Analytical Approach“, s. 258.

¹⁰⁶„([B]yly zde tabulky pro zvuky a pauzy, pro hlasitosti a pro trvání) ... Těchto tabulek bylo celkem čtyřadvacet (osm pro zvuky a pauzy, osm pro hlasitosti a osm pro délky)...“Cage, J. *Silence*, s. 21, por. s. 26.

a má svoju tabuľku.¹⁰⁷ Tempá, ktoré boli inak indikované na začiatku každej skladby či jej časti, behom ktorej trvali a boli vyplňané zvukmi a pauzami, sa tu stali činiteľmi kompozície. Tempá prestali zvuky riadiť, ale samy podliehali kontrole,¹⁰⁸ takže zvuky či tichá zneli v rôznych tempách striedajúcich sa po kratších úsekoch, napr. taktoch. Behom skladby teda počujeme meniace sa tempá v slede. Trvanie zvukov a páуз tak bolo rozlične dlhé, podľa toho, aký rytmus im v danom takte náležal. Interpretovi Davidovi Tudorovi to dalo údajne značnú námahu, aby previedol indikované tempá a ich časté zmeny do skutočného (fyzikálneho) času predvedenia skladby.

Cage vedie poslucháča k tomu, aby nepočul zvuky a tichá na základe asociovaných významov, ale aby si našiel vlastný spôsob, ako počúvať zvuky v ich akomsi pôvodnom stave. Domnieval sa, že k tomu, aby vnímanie zvuku bolo *pôvodné*, má vychádzať z *prirodzeného* stavu zvukov, teda má kopírovať v prírode neriadenú zvukovú aktivitu. Veci môžu vydávať zvuk, no môžu ho aj nevydávať, z toho hľadiska je ticho prirodzený materiál. K docieleniu takého vnímania zvukov a ticha mala napomôcť práca s náhodnými operáciami. Cage si kladol otázku, čo to urobí s vnemom ticha, keď ho budeme počuť v skladbe, ktorá vznikla bez sledovania stanoveného (hudobného) cieľa.¹⁰⁹ Tu je citelná narážka na tzv. teleologickú hudbu, v ktorej je možné hovoriť o lineárnom smerovaní (či celi), ktorému sa Cage chcel vyhnúť.

Odpoveď sa núka: ak zvuky a ticho mali v rámci teleologických skladieb určený význam či zmysel, v rámci skladieb tvorených pomocou náhodných operácií tento význam mať nebudú. Ticho nemá podľa Cagea navodzovať dojem večnosti či gradovať napätie, má byť len zvukovým prázdnom, materiálom, ktorý nemá naberať asociatívne vlastnosti a funkciu. Ticho má stáť na zvukoch nezávisle, nemá byť emocionálnym dovetkom zvukov ako v lineárne plynúcich skladbách. Hoci je použité ako hudobná pauza, má byť počuteľné samo zo seba, nie na základe vzťahu k zvukom.

To je možné konceptuálne a v tomto zmysle kompozične, ale nie pri posluhu. Skladba rozdrobuje celkové trvanie na sériu minimalistických nespojených okamihov (zvukov a páуз) a uvádza nás do vždy nového okamihu, v ktorom

¹⁰⁷ „V tabuľkách pro trvání u skladby *Music of Changes* bylo šedesát čtyři prvků, protože trvání se dalo aplikovat jak na zvuky, tak i na pauzy (každá z těchto kategorií měla třicet dva prvků).“ Tamže, s. 29.

¹⁰⁸ Cage v jednom rozhovore vraví: „What I did was to develop rhythmic structure from a fixed tempo to changes of tempo. After that I altered my way of composing: I didn't write in tempos but always in time.“ Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 64.

¹⁰⁹ Cage, J. *Silence*, s. 22.

sa posluh koncentruje. Zrušením tonality dôjde k intenzívnejšiemu vnímaniu kvality zvukov a k zníženiu vnímania následnosti. Súvislosť medzi zvukmi nie je iná než tá, že sú zvukmi jednej skladby. Časová postupnosť zvukov tu je, no len do tej miery, do akej sú zvuky skladby počúvané poslucháčom, ktorého vnímanie je časové. To však nie je zanedbateľné. *Music of Changes* poukazuje na to, že vnímanie času ako súvislosti medzi minulým – prítomným – budúcim je spôsobom orientácie aj v prirodzene nesúvislom, chaotickom celku zvukov (udalostí), ktorý časové vnímanie usporiada, štrukturuje.

Je teda možné *uvažovať* o tichu ako o samostatne stojacej absencii zvuku. Nie je však možné adekvátne hovoriť o počutí ticha bez toho, že by sme zohľadnili fakt súvislosti vnímania, teda toho, že ticho sa vzťahuje k počutému zvuku. Ticho ako pauza medzi zvukmi je vnímané práve vďaka časovej (v tomto zmysle lineárnej) súvislosti posluhu. Keď nepočujeme zvuky v skladbe, počujeme, že ticho istý čas trvá. Avšak vždy sa vzťahuje k zvukom, ktoré zneli alebo budú znieť. Čas prázdny od zvukov nevnímame izolovane, ako keď je prázdne trvanie súčasťou tabuľky. Zvukové prázdno tak poukazuje na lineárnosť vnímania, ktorú sa Cage snažil oslabiť. Súvislosť času medzi jednotlivými zvukmi je jediná, ktorú poslucháčovo vnímanie aktívne tvorí a bez ktorej sa nedá hovoriť o vnímaní ticha – pauzy. Bez zvukov obklopujúcich ticho nie je možné (už z definície) vnímať pauzu. Z fenomenálneho hľadiska to nie je možné, nakoľko pri vnímaní dlhšie trvajúceho ticha poslucháč počuje aj najjemnejšie zvuky, ako ukazuje 4'33".

Tým sa problém súvislosti času a ticha otvára, no nateraz ho necháme stranou a vrátime sa k nemu – a podrobnejšie tiež k *Music of Changes* – v tretej časti práce. Cage chápanie ticha ako pauzy opustil a tomuto kroku sa teraz budeme podrobne venovať.

2 Neexistujúce ticho

Prechod od konvenčného chápania ticha ako pauzy k tichu, ktoré neexistuje, nie je podmienený v prvom rade konceptuálne, ale skúsenostne a čiastočne navzdory tomu, čo si Cage o tichu myslel. V textoch datovaných medzi rokmi 1951-1961¹¹⁰ v zbierke *Silence*, ale aj na rôznych iných miestach Cage opakovane hovorí o zážitku zo zvukotesnej komory z r. 1951. K jej návšteve ho motivovala túžba počuť absolútne ticho, o ktorom uvažoval pri *Silent Prayer*, ktorá bola založená na nesprávnom predpoklade, že ticho je absencia zvuku: „Dříve jsem se z neznalosti domníval, že ticho je protikladem (opposite) zvuku – a jejich společnou vlastností je trvání.“¹¹¹ Predpoklad, že *môžeme* počuť ticho a že je to pre nás určitým spôsobom dôležité, sa v textoch mnohokrát vracia. Cage konštatuje, že jeho predpoklad skúsenosti a oboznámenosti s tichom bol nesprávny a spôsobil, že prehliadol skutočný stav vecí:

„Pokud zbude trochu času, povím vám o své návštěvě ve zvukotěsné komoře na Harvardu. Nebylo v ní ticho, nýbrž dva zvuky: jeden vysoký a jeden hluboký.“ – „Ticho, stejně jako hudba, neexistuje. Zvuky znějí pořád. Tedy, pokud jsme naživu a můžeme jim naslouchat.“¹¹²

Predpoklad objektívnosti zvukov a ticha je len domnelý:

„[P]o zážitku ze zvukotěsné komory – tak odhlučněné, jak dovoľovala technologie roku 1951 – kde jsem uslyšel dva zvuky vydávané mým organismem (šum nervového systému a hukot krevního oběhu) se situace už nejeví jako objektivní (zvuk-ticho), ale jako subjektivní (pouze zvuky).“¹¹³

Dichotómia zvuky – ticho je v protiklade k predošlému chápaniu závislá na subjektívite poslucháča, ktorý bežne nepočuje niektoré zvuky, inak objektívne

¹¹⁰Cageovo datovanie nie je vždy spoľahlivé, por. *Doslov k českému vydání* Jaroslava Šťastného k *Silence*, in: Cage, J. *Silence*, s. 277.

¹¹¹Cage, J. *Silence*, s. 13.

¹¹²Tamže, s. 168, 152. „[K] nejzásadnějším změnám dochází u věcí, které považujeme za chronicky známé.“ Por. tamže, s. 207.

¹¹³Tamže, s. 13n. Je otázne, aké zvuky Cage vo zvukovej komore počul, nakoľko sa zdá nepravdepodobné, že počul činnosť nervového systému a krvného obehu. Je však možné počuť drobné otoakustické emisie vlastného ucha, ktoré však boli zmerané až koncom 70.-tych rokov, preto o nich technik, ktorý Cageovi vysvetľoval, čo počul, nemohol vedieť. Je tiež možné, že Cage počul vlastný tinnitus. Por. Gann, K. cit. d., s. 163n a Toop, D. *Sinister resonance*, s. 208.

zachytiteľné. Späťne je možné odvinúť úvahu na pozadí Cageovej motivácie navštíviť zvukotesnú miestnosť: v určitých situáciách (za zníženej úrovne zvukovej hladiny) je možné počuť absolútne ticho, ktoré za bežných okolností nepočujeme. Ak by sa hlasitosť zvukov znížila za prah počuteľnosti, nepočuli by sme žiadne zvuky, ale dokonalé ticho.

Senzitivita ľudského ucha ako objektívne kritérium pre vykázanie ticha je však zavádzajúce, ako to Cage po návšteve zvukotesnej komory pochopil. To, čo by sme mohli nazvať objektívnym či absolútnym tichom, nie je možné počuť a to ani vo zvukotesnej komore, pretože tam, kde by objektívne ticho mohlo byť počuté, sú podmienky počutia zmenené: ticho narúšajú zvuky poslucháčovho tela. Skúsenosť s počutým tichom nemáme, preto Cage tvrdí, že ticho neexistuje.

Skúsenosť so zvukovou komorou poukazuje tiež na to, že v predošlom prípade to nebol sluch, ktorý zodpovedal za predpoklad absolútneho ticha, ale myšlienka či predstava ticha, ktoré nám nikdy nezažité ticho predkladali. Na základe toho sme očakávali, že ticho v skutočnosti môžeme zakúsiť. Tento predpoklad chce teraz Cage korigovať. Spôsob ako sluch funguje sa má vziať vážne a má determinovať ďalšie úvahy o tom, či ticho je a či ho môžeme vnímať. Cage pozoruje rozpor myslenia a vnímania, ktoré nás nechávajú v pomykove ohľadom povahy toho, o čom sa len z hľadiska myslenia dá hovoriť ako o negatívnej *skutočnosti*.

To, že zvuky sú všade, kde sme my, je jedna z najznámejších Cageových téz, ktorá sa odrazí najmä v jeho kompozičnej činnosti, a ktorá ho radí na pozíciu (hudobného) empirika. Otázkou, s ktorou sa v *Silence* stretávame, nie je, či ticho existuje alebo neexistuje, ako o tom Cage často hovorí. Otázkou je, či ticho počujeme alebo nepočujeme. Ontologické ticho (ticho, ktoré *existuje* alebo *neexistuje*) Cagea nezaujíma.

Skúsenosť zo zvukotesnej komory dala podnet nielen k opusteniu predošlej perspektívy a tým k inému spôsobu práce s tichom v hudbe, ale aj k skúmaniu zvukovej nezámernosti, ktoré je jednou z hlavných Cageových tém v rámci kompozičnej činnosti.¹¹⁴ Hlavným výrazom tohto skúmania je skladba *4'33"*, ktorá demonštruje, aké otázky sa po zmene prístupu Cageovi otvorili vzhľadom k hudobnej tvorbe.

¹¹⁴Referuje o tom v tejto súvislosti v úvode knihy *I-VI*: „It was at Harward not quite forty years ago that I went into an anechoic chamber not expecting in that silent room to hear two sounds: one high, my nervous system in operation, one low, my blood in circulation. The reason I did not expect to hear those two sounds was that they were set into vibration without any intention on my part. That experience gave my life direction, the exploration of nonintention.“ Cage, J. *I-VI*, s. 1.

V ideálnom prípade by sme na tomto mieste nadviazali priamo na problém ticha, nakoľko ten podstatne vychádza z textov *Silence*. Zároveň je však pri tom potrebné predpokladať ideové pozadie vzniku tichej skladby. Ide o dva odlišné sledované ciele, preto obe línie od seba oddelíme. Začneme tým, že predostrieme *4'33"* ako dielo v kontexte Cageovej hudobnej estetiky, potom budeme pokračovať reflexiou o vnímaní neexistujúceho ticha na základe textov *Silence*.

2.1 Skladba *4'33"* v kontexte Cageovej hudobnej estetiky

Videli sme, že skladba *4'33"* je výsledok zhruba päťročného premýšľania o povahe ticha a zvukov a ich úlohy v hudbe. Napriek tomu Cage so zverejnením skladby otáľal až do r. 1952.¹¹⁵ Skladba, v ktorej nezaznie ani jediný tón alebo zvuk pôsobí ako výsledok lenivosti a snahy šokovať a nie ako seriózne hudobné dielo. Pre neho však mala zásadný význam a už pred jej vznikom o nej hovoril ako o najvyššej forme jeho diela.¹¹⁶ *4'33"* sa napokon stala jeho najobľúbenejšou „vecou“ a predpokladom všetkých ostatných skladieb. Keď tvoril, mal na mysli *4'33"* ako pozadie novej skladby.¹¹⁷

Skladba je jedným z najvýznamnejších míľnikov dejín hudby nielen v dvadsiatom storočí¹¹⁸ a jej dôsledky sú pre mnohých hudobníkov stále citelné.¹¹⁹ Úloha ticha v hudbe je napríklad jednou z hlavných tém súčasného umeleckého zoskupenia Wandelweiser, ktoré vzniklo okolo holandského skladateľa Antoina Beugera v Berlíne v r. 1992.¹²⁰ Skladba bola premiérovaná 29. augusta 1952

¹¹⁵V tomto roku Cage zaznamenal v článku z New York Post (16. 1. 1952) návrh, ktorý nápadne pripomínal ten jeho so Silent Prayer: zahrať tri minúty ticha.

¹¹⁶„I knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work.“ Cage v rozhovore s W. Duckworthom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 65.

¹¹⁷„When I write a piece, I try to write it in such a way that it won't interrupt this other piece which is already going on. And that's how I mean it affects my work.“ Cage, in: Fleming, R. a W. Duckworth, eds., cit. d., s. 22.

¹¹⁸Por. Gena, P. „John Cage the Composer“. In: Gena, P. a J. Brent, cit. d., s. 1-3, s. 2, ktorí tvrdia, že Cageova tichá skladba je čo do významu pre hudbu prirovnateľná k objavu notácie a zvukových nahrávok.

¹¹⁹Tak sa o skladbe vyjadril Brian Marley: „Not only is it [*4'33"*] John Cage's single most important work, as he himself recognised, it is arguably the most radical musical composition of the 20th century, the implications of which are being felt to this day.“ Marley, B. „Qualities of Silence“. In: Marley, B. a M. Wastell, eds., cit. d., s. 14-49, s. 25.

¹²⁰Vid' text Beuger, A. „Grundsätzliche Entscheidungen“. *Positionen: Beiträge zur neuen Musik*. č. 41, s. 8-9. ISSN 0941-4711. Dostupné online z: http://www.timescraper.de/_antoine-beuger/texts.html#Antoine_Beuger__, blog M. Pisara „Wandelweiser“. In:

klaviristom Davidom Tudorom v Maverick Concert Hall južne od Woodstocku v štáte New York.

Ideové pozadie

Zásadným podnetom k zverejneniu 4'33" v jej definitívnej podobe boli biele plátna texaského maliara Roberta Rauschenberga (1925-2008) *White Paintings* (leto 1951).¹²¹ Pointou obrazov nie je ich absolútna belosť, ako si všimol aj Cage,¹²² ale to, že belosť nikdy nie je videná absolútne. Videnie niečoho (bieleho plátna, obrazu, čokohoľvek) je zároveň videním inak nepostrehnutých tieňov a hry svetiel, ktoré vrhajú okolné predmety a tiež prípadných čiastočiek prachu. Dielo je v živej interakcii s okolím, kde je umiestnené a s pozorovateľom, ktorý sa na neho díva a svojou prítomnosťou ho tiež podmieňuje. Obrazy umožňovali všimnúť si nemožnosť dosiahnuť absolútnosť, tu spodobenú bielou¹²³ farbou.

Erstwords [online]. 23. 9. 2009. [cit. 2013-02-11]. Dostupné z: <http://erstwords.blogspot.com/2009/09/wandelweiser.html>; a články Barrett, G. D. „The Silent Network: The Music of Wandelweiser“. *Contemporary Music Review*. 2011, roč. 30, č. 6, s. 449-470. ISSN 0749-4467. DOI: 10.1080/07494467.2011.676895, a Melia, N. a J. Saunders. „Introduction: What is Wandelweiser?“. *Contemporary Music Review*. 2011, roč. 30, č. 6, 445-448.

¹²¹ „Actually what pushed me into it [writing 4'33"] was not guts but the example of Robert Rauschenberg. His white paintings ... When I saw those, I said, 'Oh yes, I must; otherwise I'm lagging, otherwise music is lagging.'“ Cage v rozhovore s Alanom Gillmorom a Rogerom Shattuckom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 67. – Plátna vznikli behom maliarovho pôsobenia na Black Mountain College v Severnej Karolíne, kde Cage občas koncertoval a neskôr chvíľu pôsobil. S Rauschenbergom, Merce Cunninghamom a Davidom Tudorom uskutočnili v r. 1952 jeden z prvých happeningov s názvom *Theater Piece No. 1 (Black Mountain Piece)*, behom ktorého Cage prednášal, Cunningham a jeho skupina sa pohybovali medzi účastníkmi happeningu, Tudor hral na klavíri, Rauschenberg púšťal hudbu z fonografu a jeho plátna viseli v pozadí v rôznych polohách. Gann, K. cit. d., s. 154.

¹²² „[N]ot as objects, but as ways of seeing. I've said before that they were airports for shadows and for dust, but you could also say they were mirrors of the air.“ Cage, in: Solomon, L. J. cit. d., nečíslované. Svoje postrehy zachytil Cage v r. 1961 v texte „Robert Rauschenberg, umelec a jeho dielo“, in: Cage, J. *Silence*, s. 98-108. B. W. Joseph („White on White“. *Critical Inquiry*. 2000, roč. 27, č. 1, s. 90-121, s. 97) sa domnieva, že Cageov postreh bol podmienený knihou László Moholy-Nagya *The New Vision*, kde Moholy-Nagy komentoval Malevichov obraz *White on White* ako „ideálnu plošinu pre kinetické efekty svetla a tieňa, ktoré by na neho z okolia dopadali“, por. tamže, s. 98. Vplyv Moholy-Nagya na Cagea rozoberá Joseph podrobnejšie vo svojom článku „John Cage and the Architecture of Silence“. *October*. 1997, roč. 81, s. 80-104.

¹²³ Dôvod voľby bielej farby bol prozaický: Rauschenberg sa odmietal riadiť osobnými preferenciami podľa vzoru svojho učiteľa Josefa Albersa, ktorý tvrdil, že žiadna farba nie je lepšia než iná a ak nejakú farbu umelec uprednostní pred inou, je to výlučne vec jeho voľby. („When Albers showed me that one color was as good as another and that you were just expressing a personal preference if you thought a certain color would be better, I found that I couldn't decide to use *one* color instead of another, because I really wasn't interested in

Cageovo dielo 4'33" v sebe priznane nesie Rauschenbergov odkaz: „Bílé malby byly první, moje tichá skladba přišla později.“¹²⁴ Koncepčne ide o dôraz na to, že (i) akýkoľvek zvuk môže zaznieť a je hudbou, a že (ii) pri tvorbe nie je dôležitý autor, ale pozorovateľ (poslucháč).

Ešte než sa dostaneme k týmto aspektom, je dobré si pre získanie celistvejšieho obrazu všimnúť širšie ideové pozadie. Systematicky sa touto otázkou zaoberá Gann,¹²⁵ preto sa obmedzíme len na niekoľko najzásadnejších postrehov.

Jednak ide o Cageovo štúdium tzv. zen-buddhizmu u Daseitz Suzukiho a Alana Wattsa, ku ktorému sa čiastočne dostal skrze Huxleyho eklektickú *Večnú filozofiu*. Z koláže výrokov zasahujúcich do rôznych myšlienkových, spirituálnych a ezoterických oblastí si vzal za svoje tie, ktoré boli podľa neho blízke zen-buddhizmu, pretože sa mu najviac páčili.¹²⁶ Zen považoval za jeden z kľúčových inšpiračných zdrojov svojej tvorby.¹²⁷ Suzukiho prednášky o zen-buddhizme ho zaujímali z teoreticko-hudobného hľadiska. Cage nikdy zen-buddhizmus nepraktikoval, pretože sa mu zdal príliš formálny. Chcel ho však praktikovať v hudbe. Tvrdil, že namiesto toho, aby sedel prísne s prekríženými nohami a učil sa dýchať, bude používať náhodné operácie a namiesto dávania odpo-

taste. (...) I didn't want color to serve me, in another words. That's why I ended up doing the all-white and all-black paintings – one of the reasons, anyway.“ Cit. in: Gann, K. cit. d., s. 109.) Analogické sú jeho *Black a Red Paintings*, podobný princíp je vidieť v kolážach pozostávajúcich z bežných predmetov. Rauschenberg na margo autorstva plátien poznamenal: „It is completely irrelevant that I am making them – *Today* is their creator.“ Cit. in: Joseph, B. W. „White on White“, s. 91. Plátna boli vtedy pre verejnosť šokujúce a chápané skôr ako gesto než dielo, napokon sám Rauschenberg ich nepokladal za umenie, ale za absenciu umenia. – Vznik bielych plátien mohol byť podmienený Rauschenbergovým náboženským cítením. Jedna farba plátien mala symbolizovať jediného Boha: „They are large white (1 white as 1 GOD) canvases organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin.“ Rauschenberg, in: Joseph, B. W. „White on White“, s. 91. Joseph popiera, že by šlo o náboženskú motiváciu a vidí v plátnach výraz angažovanosti vo vývoji modernej malby.

¹²⁴Cage, J. *Silence*, s. 98. Por. tamže, s. 161: „Moderní malba se prověřuje tímto způsobem: pokud nedojde k jejímu zničení dopadem stínů, pak jde o pravou olejomalbu. Kašel nebo pláč dítěte nepoškodí dobré dílo moderní hudby.“ Inde Cage dodáva, že pred bielymi plátnami a 4'33" bol ešte Mallarmé, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 186.

¹²⁵Gann, K. cit. d., kp.3 a 4, s. 71-166.

¹²⁶„[I] had already studied the book called *The Perennial Philosophy* of Aldous Huxley, which brought together remarks by teachers in various religions, cultures, and times. And I had chosen from that anthology Zen Buddhism as the flavor [rasa?] that tasted best to me.“ Gann, K. cit. d., s. 138 cituje z nahrávky osobného rozhovoru Petra Genu s Cageom.

¹²⁷„Nechci se vymlouvat na zen, i když bez tohoto vlivu (přednášky Alana Wattse a D. T. Suzukiho) pochybuji, že by moje dílo mělo svou dnešní podobu.“Cage, J. *Silence*, s. xi.

vedí bude (ako v koánoch) klásť otázky.¹²⁸

K navštevovaniu Suzukiho prednášok o zen-buddhizme ho priviedlo ešte stretnutie s Gitou Sarabhai, ktorá v r. 1946 prišla do New Yorku študovať európsku hudbu. Cage ju učil kontrapunkt a modernú hudbu, Sarabhai ho zoznamovala s indickou hudbou. Na početných miestach sa Cage vracia k dvom zisteniam, ktoré pre neho toto stretnutie vydalo.

Sarabhai mu jednak zodpovedala otázku, aký je zmysel hudby: „vyprázdniť a utíšiť myseľ, aby sa stala citlivou na vnímanie božských vplyvov.“¹²⁹ Cage si toto chápanie tak prisvojil, že celé umenie od renesancie, ktoré je výrazom autorovho zámeru (ega) odsúdil ako heretické.¹³⁰ Praktickým dopadom tohto spolu s príchodom vojny bolo, že začal používať jemné zvuky, ktoré charakterizujú jeho tvorbu v tomto období.¹³¹ Neskôr tento postup opustil: jemné zvuky asociovali lásku, priateľstvo či samotu, pričom Cageovým cieľom bolo poskytnúť zvuky, ktoré by nič neasociovali.

Avšak Cage sa nezačal obracať k myšlienkovým koreňom európskej predrenesančnej, t. j. stredovekej kresťanskej hudby. Zaujímal ho, čo znamená „stíšiť si myseľ“ a čo sú to „božské vplyvy“, odpoveď na čo hľadal jednak v zen-buddhizme a v *tomto* kontexte u Majstra Eckharta, ktorý ho oslovil najmä preto, že u neho nachádzal podobnosti so zenom. V textoch sa na neho opakovane odvoláva najmä vzhľadom k vyprázdnenosti od túžob a vlastného ega, ktoré bránia vidieť veci v ich kráse. Eckhartove myšlienky mu rezonovali s tým, čo sa dozvedel o zmysle hudby v Indii. Neskôr „príliš kostolné“ vyjadrenie o zmysle hudobnej tvorby reformuloval. Úlohou hudby je podľa neho

¹²⁸ „And rather than taking the path that is prescribed in the formal practise of Zen Buddhism itself, namely, sitting cross-legged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already committed, namely, the making of music. And that I would do it with a means that was as strict as sitting cross-legged, namely, the use of chance operations, and the shifting of my responsibility from the making of choices to that of asking questions.“ Cage v rozhovore s Billom Womackom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 42.

¹²⁹ Výrok Gity Sarabhai o dôvode pre tvorbu hudby, ktorý Cage tlmočí („to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences“). In: Fleming, R. a W. Duckworth, eds., cit. d., s. 22n. a na mnohých iných miestach, por. Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 41.

¹³⁰ „I also came to see that all art before the Renaissance, both Oriental and Western, had shared this same basis, that Oriental art had continued to do so right along, and that the Renaissance idea of self-expressive art was therefore heretical.“ Cage, in: Tomkins, C. *The Bridge & the Bachelors*. New York: Penguin/Viking, 1965, cit. in: Solomon, L. J. cit. d., nečíslované.

¹³¹ Napríklad *Experiences I* (1945-1948), *Two Pieces for Piano* (1946), *Music for Marcel Duchamp* (1947), *Dream* (1948), *Suite for Toy Piano* (1948) a *In a Landscape* (1948). Gann, K. cit. d., s. 68.

„zmeniť myseľ tak, že sa stáva otvorenou pre skúsenosť, ktorá je nevyhnutne zaujímavá.“¹³² Zmeniť myseľ znamenalo začať si zvuky uvedomovať.¹³³

Pôvodné scitlivenie sa mysle pre božské vplyvy sa do Cageovho myslenia a jeho hudobnej estetiky premietlo do špecificky amalgámovej podoby. Chcel nasledovaním zenovo-Eckhartovského vzorca vyprázdnenosti tvoriť tak, aby vyprázdnil jednak svoju myseľ, ale aj myseľ svojich poslucháčov od predstáv a očakávaní, ktoré od hudby mali:

„Chápal som umenie ... ako aktivitu zvukov, v ktorej umelec našiel spôsob, ako nechať zvuky byť zvukmi samými. A v ich bytí zvukmi samými otvoriť mysle ľudí, ktorí ich vydávali alebo ich počúvali, k iným možnostiam, o ktorých predtým uvažovali. Rozšíriť ich skúsenosť a obzvlášť oslabiť hodnotové úsudky.“¹³⁴

K tomu používal náhodné operácie. Chcel poslucháčov upriamiť na to, aby boli schopní vnímať akékoľvek zvuky bez ohľadu na osobné preferencie.

„Božské vplyvy“, kvôli ktorým sa bolo treba utíšiť, boli pre neho teda samotné zvuky. Boli to pre neho oduševnelé bytosti, s ktorými bolo treba zaobchádzať ako s bytosťami majúcimi hodnotu. Takto hudobne si aspoň Cage interpretoval, čo to znamená, že každé bytie je Buddhom.¹³⁵ V tomto výklade

¹³² „I might alter it slightly now and not state it so „churchily“. I would say that the function of music is to change the mind so that it does become open to experience, which is inevitably interesting.“ Cage v rozhovore s Alanom Gillmorom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 43.

¹³³ „Music is about changing the mind – not to understand, but to be aware.“ Cage v rozhovore s M. J. Whiteom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 216.

¹³⁴ „I saw art ... as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves. And in their being themselves to open the minds of people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered. To widen their experience, particularly to undermine the making of value judgements.“ Cage v rozhovore s Billom Womackom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 42. Cage sa ďalej (tamže) odvoláva na Suzukiho: „Suzuki said Zen wants us to diminish that kind of activity of the ego and to increase the activity that accepts the rest of creation.“

¹³⁵ „[I]n the Kegan philosophy which Suzuki taught, each being, whether sentient as we are, or nonsentient as sounds and rocks are, is the Buddha: and that doesn't mean anything spooky. It simply means that it is at the center of the universe. So that what you have in Kegan philosophy is an endless plurality of centers, each one world-honored.“ Cage v rozhovore s R. Kostelanetzom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 53. Cageovo svojvoľné používanie a interpretovanie akýchkoľvek náuk ukazuje text o pár riadkov nižšie: „[I]n reading the *Journal* of Thoreau ... I find all those ideas from Orient there, because he actually got them, as I did, from the Orient. And Christian thinking, very early, this thing that I just said about the plurality of Buddhas, you have the same idea in Gnostic Christianity: split the stick and there is Jesus.“

sa však inšpiroval nielen zen-buddhizmom, ale aj Oskarom Fischingerom (1900-1967), s ktorým spolupracoval na jednom z jeho abstraktných filmov,¹³⁶ a ktorý Cageovi povedal, že „všetko na svete má dušu, ktorá môže byť uvoľnená skrze zvuk.“¹³⁷

Druhou vecou, v ktorej Sarabhai Cagea silne ovplyvnila, bol názor o kontinuite hudby, ktorý Cage našiel i v *Denníkoch* H. D. Thoreaua: „V Indii sa vraví, že hudba je kontinuálna. Prestáva len vtedy, keď sa od nej odvrátime a prestávame dávať pozor. Thoreau povedal, že ticho je ako sféra. Každý zvuk je bublinou na jej povrchu. Chcem sa držať stranou od prerušovania ticha, ktoré tu už je.“¹³⁸ Thoreau značne ovplyvnil aj názor o oprávnenosti akéhokoľvek zvuku pre hudbu, ako na to upozorňuje Gann, citujúc jednu pasáž z jeho *Denníkov*:

„Najbežnejšie a najlacnejšie zvuky ako brechot psa majú na smelé a zdravé uši ten istý efekt, ako najvzácnejšia hudba. Závisí na vašej chuti pre zvuk. (...) Je lepšie, aby tieto lacné zvuky boli pre nás hudbou, než aby sme mali najcitlivejšie uši pre hudbu v akomkoľvek inom zmysle. Veľakrát som ležiac v noci bdel, aby som myslel na psí brechot, ktorý som počul dlho predtým, nechávajúc sa unášať na tých vlnách zvuku; tak ako by mohol v noci bdieť frekventant opery, spomínajúc si na hudbu, ktorú počul.“¹³⁹

¹³⁶Nie je známe, na ktorom. Inštalácia *Raumlichtkunst*, ktorá vznikla v Centre for Visual Music, L. A. a to rekonštrukciou pôvodných Fischingerových filmov z dvadsiatych rokov, doprevádzaná o. i. Cageovou hudbou, bola nedávno prezentovaná v londýnskej Tate Gallery v rámci kolekcie abstraktného umenia 20. storočia; Jún 2012-Marec 2013.

¹³⁷„Fischinger told me that everything in the world has a spirit that can be released through its sound.“ Cage v rozhovore s J. Peyserom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 40 (a s. 8).

¹³⁸„In India they say that music is continuous; it only stops when we turn away and stop paying attention. Thoreau said that silence is like a sphere. Each sound is a bubble on its surface. I want to keep from interrupting the silence that's already here.“ Cage v rozhovore s Michaelom Zwerinom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 44.

¹³⁹„The commonest & cheapest sounds as the barking of the dog – produce the same effect on pert and healthy ears – that the rarest music does. It depends on your appetite for sound. (...) It is better that these cheap sounds be music to us than that we have the rarest ears for music in any other sense. I have lain at night many a time to think of a barking of a dog which I had heard long before – bathing my being again in those waves of sound, as a frequenter of the opera might lie awake remembering the music he had heard.“ Denníky sú dostupné online (Thoreau, H. D. *Journals*. Vol. 25 (November 25, 1857 – June 4, 1858). Manuscript [online], s. 24, r. 21-24, 28-31, s. 25, r. 1-6. [cit. 2013-05-31]. Dostupné z: http://thoreau.library.ucsb.edu/writings_journals_pdfs/J13f1-f3.pdf. Gann, K. cit. d., s. 118.

Kompozičný postup a notácie

Ako bolo zmienené, Cage skladbu 4'33" komponoval. Znamená to, že nejde len o to, že vyhradil časový rámec, behom ktorého nezaznie ani jeden notovaný zvuk, ale že organizoval jednotlivé úseky času v rámci skladby pomocou náhodných operácií. Nejde len o zasadenie udalosti do času a konkrétneho priestoru, ale o snahu o organizovanie priebehu tejto udalosti, hoci to nie je možné ani počuť a čiastočne v jednotlivých notáciách skladby ani vidieť.

Skladba bola komponovaná pre akýkoľvek nástroj analogickým postupom ako *Music of Changes* a zhruba v tom istom období.¹⁴⁰ Rozdielom oproti *Music of Changes* je, že definovaným materiálom tu nie sú zvuky a tichá, ale len časy (t. j. tichá), ktorých dĺžky podliehajú náhodnému výberu. Zvuky, ktoré je možné behom skladby počuť, nijak organizované nie sú. Cage tu uplatnil svoju tézu o čase ako štruktúrnom základe hudby v radikálnej podobe. Samotný kompozičný proces však ostáva dosť nejasný, a to aj čo sa týka vnútornej štruktúry skladby.

Dĺžka skladby je daná súčtom troch častí, resp. viet, z ktorých pozostáva. Nie je úplne jasné, prečo má skladba vety, keď nezámerné zvuky je počuť aj v pauzách medzi nimi a prečo sú vety práve tri. Gann sa domnieva, že tu ide o formálnu narážku na klasickú sonátu.¹⁴¹ Sonáta 4'33" v Cageovom podaní dodržiava len trojité členenie na časti, v rámci nich sa však nijak nemôže pracovať s hlavným námetom skladby ako v klasickej sonáte. Táto organizovaná hudobná forma mohla Cageovi slúžiť na demonštrovanie princípu neusporiadosti a otvorenosti, keďže 4'33" nielenže nepozostáva z tonálne štrukturovaných tónov, ale zahŕňa akékoľvek počuteľné zvuky.¹⁴² Inou otázkou by bolo, či má formálne členenie skladby podmieňovať spôsob, ako ju poslucháč počúva, či má v prestávkach medzi vetami prestať počúvať zvuky okolia.

Zahmlené sú aj dôvody pre stanovenie konkrétnych dĺžok jednotlivých viet, pretože skladba má viacero verzií. Celkovo existuje šesť edícií notového zánamu.¹⁴³

Prvá verzia bola vytvorená pre Davida Tudora a použitá behom premiéry

¹⁴⁰ „I wrote it note by note, just like the *Music of Changes*. (...) It was done like a piece of music, except there were no sounds – but there were durations. Cage v rozhovore s Williamom Fettermannom, in: Fettermann, W. *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*. Amsterdam: Harwood, 1996, s. 72, cit. in Gann, K. cit. d., s. 175n.

¹⁴¹ Gann, K. cit. d., s. 167.

¹⁴² So sonátovou formou sa Cage pohrával aj v jednom zo známych diel pre preparovaný klavír *Sonatas and Interludes* (1946-1948).

¹⁴³ K jednotlivým edíciám skladby viď Solomon, L. J. cit. d., nečíslované, por. Gann, K. cit. d., kp. 5, s. 167-187.

skladby v Maverick Concert Hall. Keď Tudor neskôr Cageovi tento originál požičal, ten ho stratil a dodnes sa nenašiel. Notový zápis, o ktorom Tudor referuje, mal byť z daných troch verzií najtradičnejší, mal pozostávať z klasickej notovej osnovy, ktorá je prázdna (neobsahuje ani noty ani pauzy). V tejto Tudorom rekonštruovanej podobe býva často na rôznych miestach zobrazovaný. Podľa Tudora v nej Cage indikoval akurát tempo, ktoré sa behom trvania skladby nemenilo.¹⁴⁴ Dĺžky častí poznáme z programu premiéry: 30", 2'23", 1'40".¹⁴⁵

Cage potom vytvoril druhú verziu skladby ako narodeninový darček pre Irwina Kremena v r. 1953. Táto notácia je o to zaujímavejšia, že je grafická. Pozostáva zo šiestich strán, na ktorých je pomocou vertikálnych čiar priestorovo znázornené časové trvanie viet skladby. Dĺžka jednej strany (7 in, necelých 18 cm) má podľa Cageovej inštrukcie zodpovedať 56 sekundám, 1 in (2,54 cm) = 8 sekúnd, 1 s = 0,125 in, približne 0,32 cm. Zápis sa nečíta „po čiarach“ vertikálne, interpret nesleduje dĺžku čiar a nejde teda o znázornenie lineárneho plynutia času vety. Interpret číta *medzeru* medzi dvoma čiarami, ktorá ich oddeľuje. Čiary vymedzujú dĺžku medzery, nemajú inú funkciu. Cage by mohol naznačiť plynutie skladby lineárnou horizontálnou čiarou, čo by však sugerovalo lineárnosť plynutia skladby a posluchu. Keď je čas vety určený ako medzera, tá môže byť vyplnená akýmikoľvek zvukmi, ktoré neznejú lineárne, ale neusporiadane. Napr. v prvej vete vidíme dve zvislé čiary vzdialené od seba 3,75 in, čomu zodpovedá čas tridsiatich sekúnd.

Práve táto verzia skladby zrejme najviac vzbudzuje otázky o tom, či Rauschenbergove plátna iba vyburcovali Cagea k uverejneniu skladby, alebo či podmienili aj konkrétnu podobu jej prevedenia a či časové dĺžky viet proporčne zodpovedajú rozmerom plátien. Táto verzia vyšla ešte v zmenšenej podobe v časopise *Source* a znovu ako presná reprodukcia pôvodného manuskriptu v r. 1993. Čo do prevedenia skladby sa tieto tri verzie nelíšia.

Piata strojopisná verzia pozostáva z pokynu „tacet“ (slovných notácií) zvlášť pre jednotlivé vety skladby, s nižšie indikovaným celkovým časom a časom viet. Je pritom nejasné, či skladbu znova pomocou náhodných operácií skomponoval (tým si bol istý Tudor, ale Cage sa o tom nikde nevyjadruje),¹⁴⁶ alebo či sa, čo je viac pravdepodobné, len pokúsil o rekonštrukciu pôvodnej verzie, v ktorej sa však pomýlil v časových dĺžkach. Cage totiž dole v popisku udáva, že dĺžky jednotlivých viet boli na premiére 33", 2'40" a 1'20". Popisok okrem toho obsahuje jedno doplnenie: dielo môže byť predvedené akýmikoľvek hudobníkmi a v akomkoľvek časovom trvaní.¹⁴⁷ Podstatná je i samotná inštrukcia pre in-

¹⁴⁴Fettermann, W. *John Cage's Theatre Pieces, Notations and Performances*. Amsterdam: Harwood, 1996, s. 72 1996, s. 72, cit. in: Solomon, L. J. cit. d., nečíslované. Por. Gann, K. cit. d., s. 180.

¹⁴⁵Program je bežne dostupný na internete, reprodukuje ho napr. Gann, K. cit. d., s. 6.

¹⁴⁶Tudor v rozhovore s Reinhardom Oehlschlägelom, in: *MusikTexte* 1997, 69/70, s. 69-72. Solomon sa prikláňa k tomu, že Cage druhýkrát skladbu nekomponoval a šlo o omyl. K názoru, že Cage skladbu znovu skomponoval, sa prikláňa B. Marley, cit. d., s. 21nn.

¹⁴⁷„NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its perfor-

terpreta „tacet“, bežne používaná v západnej hudbe, ktorá znamená zdržať sa hry na nástroji behom určeného času. To je iná perspektíva ako zámerné sledovanie času (a prípadne nezámerých zvukov), ku ktorému navádza Kremenova verzia.

Nie je jasné, či táto verzia vznikla až r. 1961, teda deväť rokov po prvom uvedení 4'33", alebo už v r. 1953, ako indikujú niektoré zistenia.¹⁴⁸ Strojopisná verzia Tacet vyšla druhýkrát v Cageovej kaligrafii. Dĺžky jednotlivých častí sú tu už uvedené v súlade s údajmi na programe premiéry a v súlade s grafickou verziou pre Irwina Kremena.

Nie je zjavné, prečo je výsledná dĺžka celej skladby práve štyri minúty a tridsať tri sekúnd. Sú v zásade dva možné výklady.

Podľa prvého je celková dĺžka trvania skladby sluchovou analógiou k Rauschenbergovým obrazom. Solomon porovnáva pomer širok troch Rauschenbergových plátien (rozmery troch plátien, o ktorých je reč, sú vždy 72x36 in) a dĺžok častí 4'33" a nachádza medzi nimi číselnú podobnosť.¹⁴⁹ Tomu nasvedčuje grafická verzia skladby, ktorá vizuálne (proporčne) plátna asociuje. Vnútorňú analógiu môžeme vidieť v tom, že Cage v tejto verzii dáva do priamej súvislosti čas (sluchové) a priestor (zrkové). Sledovaním priestoru medzi dvoma čiarami je určený a vzniká čas vety skladby. Priestor je prázdny od objektov v tom zmysle, ako čas je prázdny od zvukov. Na korešpondenciu času a priestoru v hudbe a tým na spätosť výtvarného umenia a hudby chcel Cage poukázať pomocou grafických notácií:

„[V] neskorých štyridsiatych a raných päťdesiatych rokoch začalo byť jasné, že medzi časom a priestorom je istá fyzická korešpondencia. A hudba nie je izolovaná od maľby [priestoru], pretože sekunda zvuku zodpovedá toľkým a toľkým inchom na páske. To znamená, že staré metrá dvoch, troch a štyroch už nie sú viac nevyhnutné, [a] že priestor na stránke je ekvivalentný času. Preto som začal robiť grafické notácie.“¹⁵⁰

mance. (...) However, the work may be performed by (any) instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.“ Gann, K. cit. d., s. 184.

¹⁴⁸V Tudorových záznamoch sa našiel notový zápis v tejto podobe zrejme už z r. 1953, avšak posledná číslica sa mala doplniť ručne a rukopis nie je Cageov. Gann, K. cit. d., s. 185.

¹⁴⁹Šírka prvých dvoch Rauschenbergových panelov dáva zhruba dve tretiny celkovej šírky všetkých troch panelov (66,7%). Prvé dve časti 4'33" verzie pre Irwina Kremena dávajú 63% celkovej dĺžky skladby, čo v priemere s verziou Tacet vychádza na 66,5%. Solomon, L. J. cit. d., nečíslované.

¹⁵⁰„[I]n the late forties and early fifties it became clear that there is a correspondence between time and space. And music is not isolated from painting, because one second of

Avšak okrem zmienených podobností nič z Cageových zápisov a rozhovorov nenasvedčuje tomu, že ide o analógiu k plátnam.

Podľa druhého pravdepodobnejšieho výkladu ide o narážku na pôvodný zámer so *Silent Prayer*. Cage zrejme vopred stanovil približné trvanie skladby, ktoré prispôbil konkrétnymi náhodnými operáciami na výsledných 4'33".

„Otvorenosť pre čokoľvek“ a prísne pravidlá

4'33" je krokom radikálnej otvorenosti pre možnosť nazvať akékoľvek zvuky hudbou. Analogicky k výtvarnému umeniu, ktoré nejakým spôsobom zasahuje do priestoru a interaguje s priestorom v pohľade diváka, má hudba poskytovať čas pre počutie čokoľvek. Tým sa má blížiť reálnej situácii počúvania a vzdialiť sa od „umelého“, vytvoreného. 4'33" neponúka žiadne zvuky, autor dopredu tiež nevie, aké zvuky bude počuť. Skladba nie je zvukovo uzavretý a definovaný celok, nie je možné v ňom stanoviť dve akusticky totožné či opakujúce sa časti. To by mohlo navodiť dojem, že je možné akceptovať ľubovoľné predvedenie.

Úloha interpreta pri hraní Cageových skladieb je isto zásadná. Nielen pri 4'33", ale aj pri iných obsiahlych skladbách si interpret často musí vypracovať vlastnú partitúru či spôsob predvedenia podľa Cageových návodov, ktoré nestanovujú vždy presne, aké zvuky, ako dlho a ako majú znieť. To je typický prípad *Koncertu pre klavír a orchester* (*Concert for Piano and Orchestra*, 1958), kde neexistuje partitúra pre skladbu ako celok, ale len dielčie partitúry pre jednotlivé nástroje, pričom hráči si svoje party musia aspoň čiastočne vypracúvať sami, čím určujú výsledné znenie skladby. Cage takéto skladby chápal ako hudobnú obdobu kinetických skulptúr.¹⁵¹ Celok je daný ako nesúvislá koexistencia mnohých centier,¹⁵² nikam nesmeruje, dirigent nie je koordinátorom jednotlivých akcií hráčov, je časomeračom. Jednotliví hráči netvorí hierarchizovaný tím, pôsobia ako rovnocenní sólisti.¹⁵³

sound is so many inches on tape. That means that the old meters of two, three, and four are not longer necessary, and that space on a page is equivalent to time. Therefore, I began doing graphic notations“ Cage v rozhovore s Evom Grimesom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 181 a Solomon, L. J. cit. d., nečíslované.

¹⁵¹Cage, J. *Silence*, s. 11.

¹⁵²Ako Cage popisuje v neznámej súvislosti v jednom z výrokov z „Úvodu k Témam a variáciám“ (*Introduction to Themes and Variations*), ktorá však akoby túto skladbu charakterizovala: „Coexistence of dissimilars; multiplicity; plurality of centers; ... A work should include its environment, is always experimental (unknown in advance). Fluent, pregnant, related, obscure (nature of sound). Empty mind. No ideas of order.“ Cage, J. *I-VI*, s. 425.

¹⁵³Por. Šťastný, J. „John Cage – usměvavý Frankenstein? (Část II)“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2011, 2. roč., vychází jednou ročně, s. 104-116, s. 105.

Zodpovednosť za jednotlivé party – podobne pri 4'33" – tak zásadne leží práve na interpretovi, ktorý si volí priestor, kde bude skladbu realizovať¹⁵⁴ a zároveň sa snaží dodržať miestami veľmi náročné pokyny skladateľa na predvedenie skladby (v rámci *Koncertu*). Nejde teda zo strany interpreta o ľubovoľné vytvorenie znenia (či neznenia) nejakého nástroja, ale o snahu čo najvernejšie sa držať pokynov autora – aj keby to malo znamenať len to, že bude sledovať čas. Pokyny majú autorovi a interpretovi umožniť oprostiť sa od vlastných hudobných predstáv, nie uplatňovať a realizovať v skladbe vlastné nápady.¹⁵⁵ Možnosť pre akékoľvek zvuky – a tým snaha priblížiť sa prírode – je zaručená zo strany autora, ktorý zvukovú rôznosť umožňuje, ale detailne nekoordinuje: „[P]rovedení takové skladby je vždy jedinečné a na poslech překvapivé nejen pro publikum, ale i pro skladatele samotného. Znovu se nabízí paralela s přírodou, vždyť dokonce na témže stromě nejsou ani dva listy stejné!“¹⁵⁶

Znenie skladby zvlášť v prípade 4'33" priamo podmieňujú diváci, ktorí do ticha vydávajú vlastné zvuky. Dianie, ktoré je tu možné počuť, však nemá byť ničou expresiou. Pointou je, aby zvuky, ktoré zaznejú, boli nezámerné. Inak je zmarená možnosť všimnúť si zvuky, ktoré bežne ostávajú v pozadí. Cage bol háklivý na ľubovoľné zaobchádzanie s jeho skladbami, zvlášť v tomto prípade,¹⁵⁷ a tiež ak malo ísť o divadelné predvádzanie rozličných akcií. K predvedeniu skladby je tiež nevyhnutné, ako píše David Tudor,¹⁵⁸ aby interpret sledoval notový zápis.

Otvorenosť pre čokoľvek¹⁵⁹ sa pregnantne týka nielen skladateľa pri práci so

¹⁵⁴ Až rituálny význam prikladá pri predvedení 4'33" priestoru auditória B. Marley, cit. d., s. 27: „I use the term „ritual space“ because a degree of ritual is integral to performance and 4'33", whose sole musical value is that of duration, is perhaps even more about space than time.“

¹⁵⁵ „Have you heard that Town Hall recording of my *Concert for Piano and Orchestra*? (...) At one point, one of the woodwind instruments quotes from Stravinsky ... I think it's *Le Sacre*. You could look at the part I had given him and you'd never find anything like that in it. He was just going wild – not playing what was in front of him, but rather whatever came into his head. I have tried in my work to free myself from my own head. I would hope that people would take that opportunity to do likewise.“ Cage v rozhovore s G. Marcusom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 68.

¹⁵⁶ Cage, J. *Silence*, s. 11.

¹⁵⁷ „[I] don't mean by the silent piece, or any other, that I accept all the intentional self-expressive actions and works by people as suitable interruptions of this other activity. I don't believe that a bad, thoughtless, undevoted performance of one of my works is a performance of it.“ Cage v rozhovore s W. Duckworthom, in: Fleming, R a W. Duckworth, eds., cit. d., s. 22.

¹⁵⁸ Solomon, L. J. cit. d., nečíslované. Zámernosťou predvádzania Cageových diel sa v krátkom texte zaoberá Johnson, T. cit. d., s. 262-269.

¹⁵⁹ „I welcome whatever happens next.“ Cage, J. *I-VI*, s. 440.

zvukovým materiálom, ale najmä poslucháča, na ktorého Cage kladie vysoké nároky, nakoľko význam posluchu kladie na jednu rovinu s komponovaním a prednesom: „Každá aktivita má centrum v sebe samej, t. j. komponovanie, predvedenie a posluch sú odlišné aktivity.“¹⁶⁰ Predtým, než sa na význam a rolu poslucháča a posluchu bližšie zameriame, je potrebné vrátiť sa k zakladajúcemu vzťahu prírody voči umeniu.

Súlady hudby a prírody

Princíp nápodoby prírody je jedným z rysov amerického (spočiatku výtvarného a literárneho, neskôr hudobného) umenia, ktoré sa snažilo vymedziť sa voči tomu európskemu a nájsť si svojbytné špecifikum.¹⁶¹

Cage bol priamo ovplyvnený Henry Cowellom (1897-1965), ktorý vo svojej knihe *New Musical Resources* navrhoval zaobchádzať s rytmom, tempom a metrom rovnako, ako to tradične bolo s harmóniou či výškou. Cage knihu poznal – pomáhal rozšíriť jej posolstvo v Európe behom svojho pobytu v päťdesiatych rokoch. S rytmom a disonanciou experimentoval Charles Ives, u ktorého sa objavujú prírodné a národné motívy. Vety jeho *Prázdninovej symfónie* (*Holiday Symphony*, 1897-1913) venoval oslavám vzniku Washingtonu (*Washington's Birthday*), pamätnému dňu americkej občianskej vojny (*Decoration Day*), oslavám Dňa nezávislosti (*Fourth of July*) a Vďakývzdaniu (*Thanksgiving*). Orchesterálna skladba *Tri miesta v Novom Anglicku* (*Three Places in New England*, 1911-1914) má zase poslucháčovi umožniť zažiť špecifickú atmosféru daných miest. Cage poznal hudobné myslenie Edgara Varèsa (1883-1965) a Georgea Antheila (1900-1959), ktorí sa inšpirovali tiež zvukovým životom priemyselných miest. Cage napríklad Varèsovi i napriek kritike pripisuje zásluhu na určení povahy súčasnej hudby. V texte „Edgar Varèse“ v *Silence* hovorí o Varèsovi ako o tom, kto neodlišoval zvuky od tónov a tak prebudil

¹⁶⁰ „Each activity is centered in itself, i.e., composition, performance, and listening are different activities.“ Cage, J. I-VI, s. 423.

¹⁶¹ Maliari (napr. hudsonská škola) zobrazovali americkú prírodu, ktorá nepripomínala európsku krajinu a ktorú Európania nepoznali: keď Jasper Cropsey (1823-1900) maľoval javorové lesy v jeseni, mysleli si, že falšuje ich sýtu červenú farbu. Por. ďalej Gann, K. cit. d., s. 22-28. Na literárnom pozadí sa zobrazovali rýdzo americké témy indiánskych kmeňov (*Posledný mohykán* J. F. Coopera, 1826), alebo lovu veľrýb (*Biela veľryba* Hermana Melvilla, 1851). V hudbe sa väčšina amerických skladateľov obracala k európskemu romantizmu (Schumann, Chopin, Mendelssohn). Pár skladateľov sa však postupne nechávalo inšpirovať americkými špecifikami, ktorými nebola len príroda ako taká (William Henry Fry a jeho *Niagara Symphony*), ale najmä rytmy nebelošských kmeňov, ktoré sa na kontinente usadili (Louis Moreau Gottschalk v symfónii *Night in the Tropics* alebo v skladbe pre klavír *The Banjo*).

hluky k životu.¹⁶²

Na tomto pozadí sa už ukazuje, že Cage cítil potrebu vyjadriť vzťah prírody k umeniu vo svojej hudbe. Jeho hudba nemala byť zhmotnením a pretlmočením atmosféry, ktorú nesie okolie, ale mala okolie sprostredkovať a to v dvojakom zmysle.

Buď priamo: na premiére *4'33"* zneli do ticha skladby zvuky prírody, v ktorej je Maverick Concert Hall situovaná. Cage tiež zložil niektoré skladby s využitím nahrávok ambientných zvukov (*Etcetera* a *Score*). Alebo – či zároveň s tým – má hudba napodobňovať prírodu čo do princípu fungovania. Heslo „ars imitatur naturam in sua operatione“ od sv. Tomáša Akvinského, ktoré Cage poznal prostredníctvom cejlónskeho filozofa Anandu K. Coomaraswamyho, chcel uplatniť pri výstavbe skladby. Ak je umenie činné „svojim spôsobom“ a ak má odrážať zásadný vzťah k prírode, malo by začať *fungovať* na spôsob prírody v širokom zmysle. Zvuky, ktoré príroda a bežné okolie produkuje a ktoré počujeme, nie sú nijak determinované, nenasledujú žiadne schémy, zákony, nie sú medzi nimi súvislosti, sú náhodné a nezámerné. Cage sa prírodou neinšpiroval na makroúrovni prírodného rádu a zákona, ale na fyzikálnej mikroúrovni chaotickej neusporiadanosti a pohybu častíc, ktorý nie je možné predvídať.

V hudbe sa preto snažil imitovať prírodu zahrnutím akýchkoľvek možných zvukov do svojich skladieb: „všetky počuteľné fenomény = materiál pre hudbu.“¹⁶³ Zvuková pluralita bola obmedzená jedine tým, že niektoré zvuky nebolo možné zachytiť. Pluralita zvukov, ktoré nemusia byť tvorené, lebo už sú, sa odrazila do princípu, že skladanie hudby je len kopírovaním hotového materiálu. Druhou stranou tohto princípu je dôsledok, ktorý plynie pre vnímanie zvukovej plurality (o chvíľu sa k nemu dostaneme):

„Hudba je tu už predtým ako je napísaná. Kompozícia len vyjasňuje, že to je tak. (...) Moje komponovanie nie je v podstate potrebné. Hudba nikdy neprestáva. Sme to my, kto sa odvraciamе. Znova svet navôkol. Ticho.“¹⁶⁴

¹⁶²Cage, J. *Silence*, s. 83n., s. 84: „Zatímco ostatní stále odlišovali „hudební“ tóny od hluků, Varèse se posunul do oblasti zvuku jako takového, nedělil zvuky na dva druhy zaváděním jakýchkoli myšlenkových předsudků do vnímání. To, že hluk probudil k životu – to jest do dvacátého století – jej činí bližším současným hudebním potřebám než byli vídenští mistři...“

¹⁶³„All audible phenomena = material for music.“ Cage, J. *I-VI*, s. 431.

¹⁶⁴„The music is there before it is written. Composition is only making it clear that that is the case. (...) My composing is actually unnecessary. Music never stops. It is we who turn away. Again the world around. Silence.“ Tamže, s. 429 a 431. Záver druhej vety je narážka

Hudobný naturalizmus má byť výrazom prirodzenej zvukovej aktivity, ktorú si však bežne nevšímame a ktorú je napriek nepotrebnosti komponovania potrebné zvýrazniť a zarámoviť:

„Všetko, čo potrebujeme, je rám, zmena duševného prístupu, amplifikácia. Čakajúc na autobus sme prítomní na koncerte. Náhle stojíme na umeleckom diele, chodníku.“¹⁶⁵

Cage o amplifikácii zvuku sníval ako o ideálnej možnosti počutia zvukov, o ktorých vieme, ale ešte sme ich nepočuli: „[V]ďaka modernej fyzike vieme, že tento stôl tu je v stave vibrácie. A jediné, čo potrebujeme, je oddeliť tento stôl od jeho prostredia a v rámci tejto oddelenosti tam zapojiť mikrofón. A zakrátko budeme počuť stôl.“¹⁶⁶

Rám znamená v zásade dvoje. Prvý jeho zmysel sa týka kompozície, ktorá určité spektrum zvukov „zarámuje“, čiže označí za hudbu, dá určité zvuky do centra pozornosti. Druhý, zásadnejší zmysel zarámovania tkvie v perspektíve poslucháča, k čomu sa obrátíme následne.

Kompozícia by mala fungovať na spôsob rámovania daného, ale vopred nepripraveného a neorganizovaného zvukového spektra, čo je už z príkladu *4'33"* zjavné. Ide teda o rám ako umelecký postup, ktorým sa má upozorniť na zmenu hudobných princípov. Ak chápeme skladbu ako organizáciu zvuku, ktorá vyvstáva na bežnom zvukovom pozadí, *4'33"* nie je skladbou, pretože v nej žiaden zo zvukov komponovaný nebol. Keďže všetky zvuky tu môžu znieť, žiaden z nich nie je ambientný a tak nie je taký zvuk, ktorý by bol zo skladby vylúčený.

Takto aspoň premýšľa o *4'33"* Stephen Davies, podľa ktorého by sa za skladbu dala označiť skôr *Silent Prayer*, pretože zvuky organizuje, resp. všetky zvuky vylučuje.¹⁶⁷ Davies má čiastočne pravdu v tom, že počuť zvuky, ktoré znejú behom predvedenia *4'33"* spôsobom, ako to požaduje či predpokladá

na Wittgensteina, Cage tu pracuje s jeho citátmi.

¹⁶⁵ „All that's needed is a frame, a change of mental attitude, amplification. Waiting for a bus, we're present at a concert. Suddenly we stand on a work of art, the pavement.“ Tamže, s. 431.

¹⁶⁶ „[W]e know through modern physics that this table [here] is in vibration, and all we need is some way to protect this table from its environment and within this protection to put a microphone; and we will shortly hear the table.“ Cage v rozhovore s L. G. Bodinom a B. E. Johnsonom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 70.

¹⁶⁷ Davies, S. „John Cage's *4'33"*: Is It Music?“ In: Davies, S., ed. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: OUP, 2005, s. 11-29. Je však pozoruhodné, že o *4'33"* takmer nehovorí ani James Pritchett vo svojej knihe *The Music of John Cage* (New York: Cambridge University Press, 1993), kde mnohé iné skladby detailne analyzuje z hudobného hľadiska.

Cage – netonálne, bez akýchkoľvek konceptuálnych predpokladov a očakávaní, inými slovami, nehudobne – je nesamozrejmé a môže so sebou niesť isté obtiaže. Za hlavnú z nich Davies pokladá vzťah 4'33" k hudbe, v rámci ktorého poslucháč zvuky vníma. 4'33" sa prezentuje ako *hudobná* skladba, keď sa vymedzuje voči *tradičnému* chápaniu toho, čo hudba je. Môže byť preto obtiažne vnímať zvuky bez referenčného vzťahu k hudbe, v rámci ktorého sú prezentované.¹⁶⁸ V tomto zmysle by bol síce možný nereferenčný poslušok zvukov (ako aplikácia nápadu zo 4'33" do bežnej praxe), avšak tým sa opustí rámec *diela* 4'33".

Tento typ námietky je legitímny do tej miery, do akej prijímame jej predpoklad. Cage totiž nehovorí o organizácii zvukov, ale o organizácii času, čo je na troch vetách skladby možné (konceptuálne) vysledovať. Druhá nejasnosť sa týka referenčnej asociácie k hudbe, pre ktorú nemá byť možné počúvať holé zvuky.¹⁶⁹ Táto obtiaž je sčasti konceptuálna a dodatočná: poslucháč síce môže vedieť, že zvuky sú súčasťou skladby, ale vzťahovanie zvukov k hudbe nemení nič na tom, že zvuky sú nehudobné, teda neurčené vnesenými vzťahmi medzi ich kvalitami. Či je počutý zvuk dielom alebo nie, je skôr spôsob uvažovania o počutí zvuku, než vecou poslušku.

Zarámovanie ako amplifikácia aktivity poslucháča je výstižne vyjadrená radikalizáciou myšlienky 4'33" v diele 0'00" z r. 1962, ku ktorému sa odkazuje aj ako k 4'33" No. 2. 0'00" nehovorí o bežných zvukoch ako súčasti skladby, ale o skladbe ako bežnej činnosti, posluchovej stratégii. Ide o „skladbu, ktorá by nezávisela na čase.“¹⁷⁰ Cage v jej rámci neusporiadaval čas, jednotlivé akcie v skladbe nijak časovo neobmedzil. Výstižne jej zámer popisuje v jednom z rozhovorov:

„0'00" ... nie je nič iné ako pokračovanie niečej bežnej práce, čokoľvek to je, za podmienky, že to nie je sebecké, ale je to splnenie

¹⁶⁸Davies, S. cit. d., s. 15-18.

¹⁶⁹Upresnenie: Davies píše, že spôsob, akým majú poslucháči podľa Cagea zvuky vnímať, je ľuďom neprístupný – toto tvrdenie ďalej nerozvíja. Kritizuje sa Cageova požiadavka počuť zvuky 4'33" ako nový druh hudby, ktorá dekonštruuje kategoriálnu odlišnosť tradične vedenú medzi hudobným a nehudobným. Hluky je možné pokladať za hudbu len preto, že štandardné poňatie hudby je odmietnuté. Máme počúvať novým spôsobom a zmeniť svoje hudobné zmýšľanie. Davies okrem toho uvažuje o ďalších dvoch možných spôsoboch, ako máme podľa Cagea počuť zvuky v 4'33", oba z úvahy vylúči. Prvým je počúvať zvuky v myslenom vzťahu k tonálnym hudobným konvenciam (čo iste nebol Cageov zámer), druhým počuť zvuky ako udalosti vzhľadom k záujmu o ich estetické vlastnosti. Toto podľa Daviesa nie je možné z dôvodu, že Cage povahu zvukov (resp. spôsob ich poslušku) transformoval už len tým, že vystupujú ako súčasť diela.

¹⁷⁰„I'm trying to find a way to make music that does not depend on time.“ Tamže, s. 69.

záväzku voči iným ľuďom a je to vykonané pomocou kontaktných mikrofónov, bez toho, že by tu šlo o nejaký koncert alebo o divadlo alebo o verejnosť. Len jednoducho pokračovanie niečej bežnej práce, teraz vychádzajúcej z mikrofónov. Čo sa táto skladba snaží povedať, je, že všetko, čo robíme, je hudba, alebo sa môže stať hudbou pomocou použitia mikrofónov, takže všetko, čo robím, odhliadnuc od toho, čo hovorím, produkuje zvuk.“¹⁷¹

Činnosti dvoch hráčov nesmeli byť rovnaké, nesmeli sa opakovať a žiadna z nich nesmela byť predvedením hudobného diela. Pokyn neopakovať (a nevracať sa v pamäti) má svoj koreň v nemožnosti vrátiť akýkoľvek prírodný proces, zvuk a teda umenie.¹⁷² (Odtiaľ už spomínaná Cageova averzia k hudobným nahrávkam, ktoré zastierajú nevratný charakter hudby.) Cage dokonca hovorí o „oslobodení sa od“ a súčasnom „využití“ pamäte,¹⁷³ čo je možné chápať ako narážku na potrebu odbúrať tonálne asociácie z naučených posluchovej stratégie (počúvať zvuky tak, že nebudeme očakávať nasledujúci zvuk) a zároveň nezotrieť význam času pre vnímanie, v ktorom sú usporiadané zvuky prichádzajúce z rôznych strán priestoru. *0'00"* je akýmsi ideovým spojením dôrazu na akustickú nezámernosť *4'33"* a *Koncertu pre klavír a orchester*.

Amplifikácia zvukov inak bežných činností, ktoré by tak či tak prebiehali, ale bez amplifikácie by mohli ostať nepovšimnuté, má spôsobiť nielen zvýraznenie zvukov, ale aj vnímania v širšom zmysle a to po dobu neurčitú. Zavádzajúci titul *0'00"* nemá znamenať, že skladba netrvá, ale že trvá ľubovoľne dlho. Cage sám navrhol chápať ju ako nepretržitú, keď hovoril o *4'33"* ako o pozadí, ktoré neustále vníma a ktoré beží pri všetkých jeho ďalších skladbách, a tiež priložením popisku: „sólo, ktoré môže byť predvedené kýmkoľvek a akokoľvek“. Rám – skladba potom prestáva byť rámom a slúži len ako smernica pre akékoľvek na skladbe nezávislé praktikovanie posluchovej stratégie, zvýšenej pozornosti na akýkoľvek zvuk.

¹⁷¹ „*0'00"* ... is nothing but the continuation of one's daily work, whatever it is, providing it's not selfish, but is the fulfillment of an obligation to other people, done with contact microphones, without any notion of concert or theater or public, but simply continuing one's daily work, now coming out through loudspeakers. What piece tries to say is that everything we do is music, or can become music through the use of microphones; so that everything I'm doing, apart from what I'm saying, produces sound.“ Tamže.

¹⁷² „Art's self-alteration. Impossibility of repeated actions; loss of memory.“ Cage, J. *I-VI*, s. 450.

¹⁷³ „[I]t's that memory that one has to become free of, at the same time that you have to take advantage of it.“ Cage v rozhovore s D. Copeom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 213.

Cage v chápaní hudby ako neutíchajúcej a odmietania skladateľa, ktorý musí opustiť kontrolu snád' nad tým jediným, čo ako skladateľ kontrolovať môže,¹⁷⁴ opúšťa to, čo je na hudbe „ľudské“. Avšak:

„Je to psychologický obrat: zpočiatku se zdá, jako bychom se měli vzdát všeho, co je lidské. Pro hudebníka to znamená vzdát se hudby. Nový směr nás vede k Přírodě a člověk si uvědomí... , že lidstvo a Příroda nejsou oddělené entity... ; že i když jsme se všeho vzdali, tak jsme o nic nepřišli. Ve skutečnosti jsme získali vše. Vyjádřeno hudebními pojmy: jakýkoliv zvuk se může objevit kdykoliv a v jakékoliv kombinaci.“¹⁷⁵

Ludský je spôsob videnia (počutia) zvukov a zvukov ako tónov, ktorý ostáva v hudbe naďalej zachovaný. To, čo sa mení, je, že špecifickosť individuálneho vnímania (skladateľa) nemá byť jasným kľúčom k počúvaniu, ale že si každý poslucháč má nájsť svoj kľúč sám.

Stratégia a fenomén posluhu

Vyššie zmienené citáty o roli pozornosti pri vnímaní hudby a o možnosti vnímať umenie aj na chodníku jasne ukazujú, že Cageovi ide o to, pracovať s pozornosťou poslucháča. Poslucháč nemá a nemôže byť recipientom hotového diela, v ktorom sú vzťahy medzi tónmi pevne stanovené. V Cageových skladbách a pregnantne v *4'33"* nie sú žiadne vzťahy medzi zvukmi a ak, tak náhodné. Pri vnímaní jeho skladieb je potrebné vyvinúť aktivitu: taký posluh nie je potom receptívny, ale tvorivý.¹⁷⁶ Zvýšením citlivosti pre každodenné zvuky sa zároveň zvyšuje citlivosť pre hudobné ocenenie zvukov.¹⁷⁷

To, že Cage vystihol niečo zásadné, sa ukazuje na spektre hudobných žánrov, ktoré sa myšlienkou aktívneho posluhu zvukov inšpirovali. K jej rozvíjaniu došlo a dochádza napr. v podobe vytvárania množstva nahrávok zvukov krajín (*soundscapes*), čím sa začal zaoberať kanadský skladateľ R. Murray Schafer,

¹⁷⁴ „In *4'33"* the composer relinquishes control of the one – perhaps the only – thing that composers can control: the music.“ Marley, B. cit. d., s. 35.

¹⁷⁵ Cage, J. *Silence*, s. 8.

¹⁷⁶ Na tento aspekt nadväzujú mnohí súčasní zvukoví umelci. Myšlienku jasne formuluje Steve Roden, ktorý z terénnych nahrávok pomocou elektronických manipulácií vytvára akési možné krajiny (possible landscapes): „My intention is ... to suggest that listening is an activity, it is not passive, and if done in a state of attention and focus it will reveal many things.“ Marley, B. a M. Wastell, eds., cit. d., s. 303.

¹⁷⁷ „[H]eightening our sensitivity to quotidian sound can't help but increase our musical appreciation.“ Marley, B. cit. d., s.45.

iniciátor projektu tzv. akustickej ekológie *The World Soundscape Project* pri Univerzite Simona Frasera v Britskej Kolumbii. Projekt je sprevádzaný interdisciplinárnymi skúmaniami a jeho cieľom je vytvoriť akúsi knižnicu svetových zvukov. Známy je Peter Cusack, ktorý zachytáva zvukovú podobu ohrozených krajín (napr. Černobyľ) a ktorý spolu s Milošem Vojtěchovským zvukovo zachytil napr. Prahu,¹⁷⁸ alebo Hildegard Westerkamp, ktorá záznamy zvukovej krajiny súčasne kombinuje s navodením/komponovaním fiktívnej krajiny (*Kits Beach*, 1989). Zaznamenávajú sa tzv. zvukové mapy (*sound-maps*; Annea Lockwood vytvorila napr. zvukovú mapu Dunaja, 2008), zvukové prechádzky (*soundwalks*; Stini Arn zachycuje cestu medzi Los Angeles a Zürichom (*microscopic trips*, 2006), u nás o vlastnom zázname krajiny okolo svätajakubskej cesty referuje Jakub Trojan).¹⁷⁹ Cage dal vôbec impulz k vzniku najrôznejších zvukových inštalácií za použitia všedných či akýchkoľvek iných zvukov a spolu s ďalšími autormi elektronickej hudby a zvukovému umeniu (*sound-art*) vôbec.

Zaujímavejší je však samotný fenomén aktívneho posluchu, ktorý Cageove tézy o nevnímateľnom tichu stavia do iného svetla a zmierňuje ich. Salome Voegelin vo svojej knihe *Listening to Noise and Silence*¹⁸⁰ sa pokúša vystihnúť filozofickú podstatu zvukového umenia, pričom ideovo čerpá aj z Cageovej hudby. Voegelin sa pomocou analýz či popisov konkrétnych zvukových diel snaží ilustrovať validitu tzv. interpretatívneho (estetického) posluchu, ktorého konkrétny popis nemá oporné body v stabilne daných prezentovaných zvukoch. Aj preto je viac relevantný pre chápanie efemérneho fenoménu zvuku, než posluh zvuku na spôsob utvoreného, zaznamenaného hudobného diela, ktoré navodzuje možnosť odstupu od počutého, apriórne definovaného zvukobjektu, čím nastoľuje zrkový model posluchu. Aktívny posluh nie je pritom menej exaktný. Od tradičného modelu posluchu sa odlišuje tým, že zohľadňuje neistotu ohľadom popisu (totožnosti) počutého zvuku, má objavný a tvorivý potenciál.¹⁸¹ Tento

¹⁷⁸Vznikla nahrávka *Nejmilejší zvuky Prahy* (2009). Projekt je stále otvorený komukoľvek, kto by chcel svojou nahrávkou rozšíriť zbierku zvukov, viď stránky www.sonicity.cz.

¹⁷⁹Trojan, J. „Autorská reflexe akustické ekologie a soundscape v kontextu svatojakubské poutě“. In: Rataj, M., ed. *Zvukem do hlavy: soundy do současné audiokultury*. Praha: Český rozhlas, 2012.

¹⁸⁰Voegelin, S. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound-art*. New York: Continuum, 2010. Viď zvl. prvú kapitolu.

¹⁸¹„It is perception as interpretation that knows that to hear the work/the sound is to invent it in listening to the sensory material rather than to recognize its contemporary and historical content. Such listening will produce the artistic context of the work/the sound in its innovative perception rather than through the expectation of an *a priori* reality. This phantasmagoric practise does not make listening inexact or irrelevant since it is based on the rigour and responsibility of perception. To rely on the pre-given would in any event

prístup je zaujímavý, nakoľko sa pokúša artikulovať význam individuálneho posluchu a ustanoviť ho ako svojprávne kritérium skúmania zvuku (a dodajme, ticha).

Východiskové je tu Merleau-Pontyho chápanie videnia,¹⁸² ktoré Voegelin dáva do kontrastu s počutím zvuku, ďalej tiež Merleau-Pontyho úvahy o podstate vnímania, ktoré sú zásadné pre objasnenie perspektívy, ako pristúpiť k fenoménu zvuku.

Zvuk na základe posluchu chápe Voegelin slovesne, ako proces, ktorý má v sebe generatívny potenciál.¹⁸³ Posluch je podľa nej viac tvorivou aktivitou v plynúcej prítomnosti než pasívnym mapovaním hotového viditeľného objektu, ktorý je vopred daný ako celok a k popisu ktorého sa môžeme stále vracat bez toho, aby na ňom došlo k zmene.¹⁸⁴ Posluch je odlišný od bežného rozpoznávajúceho počutia, ktoré je bližšie modu neangažovaného, pasívneho videnia a pri ktorom častokrát ide o viditeľnú asociáciu významov či zdrojov zvukov, vďaka ktorým je možné nestratiť sa v zvukovom chaose. Počúvať zvuk znamená tiež vzdať sa nároku na totalitu, akú poskytuje videnie.

Voegelin tu používa Sartrov príklad citrónu, ktorému sa Merleau-Ponty venuje a stavia ho do iného svetla.¹⁸⁵ Citrón síce vidíme ako celok rôznych kvalít, ale keď počúvame popis tohto celku, dostáva sa k nám táto celistvosť len postupne ako sled jednotlivých momentov. Počutie je v kontraste s videním vzhľadom k postupnosti, ktorou je zvuk daný, narozdiel od videného celku ako súboru rôznych kvalít daných naraz.

Na druhej strane Merleau-Pontyho popis vnímania ako bezprostredného styku či dialógu s vecami¹⁸⁶ slúži Voegelin ako prizma chápania vnemu zvuku. Zvuk nie je možné pochopiť prostredníctvom objektívnej analýzy, ako to vidíme

not make the perceived more valid. It would simply make it more certain within its own description.“ Voegelin, S. cit. d., s. 4. „, Listening as an aesthetic practice,“ s. 12.

¹⁸² Autorka sa odkazuje na anglický preklad Merleau-Pontyho textu *Svět vnímání* (český preklad K. Gajdošová, Praha: Oikúmené, 2008).

¹⁸³ „Listening . . . clarifies sound as verb, accounting for its generative facility.“ Voegelin, S. cit. d., s. 14.

¹⁸⁴ „The ideology of a pragmatic visuality is the desire for the whole: to achieve the convenience of comprehension and knowledge through the distance and stability of the object. Such a visuality provides us with maps, traces, borders and certainties, whose consequence are communication and a sense of objectivity. The auditory engagement however, when it is not in the service of simply furnishing the pragmatic visual object, pursues a different engagement. (...) Listening discovers and generates the heard. (...) What I hear is discovered not received, and this discovery is generative, a fantasy: always different and subjective and continually, presently now.“ Tamže, s. 4.

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, M. cit. d., s. 25.

¹⁸⁶ Por. tamže, s. 27.

v analytickej metafyzike.¹⁸⁷ Tá sa stavia k skúmanému zvuku ako veci, ktorú pozorujeme s odstupom, ktorý je podľa Voegelin pri zvuku nemožné zaujať bez toho, aby sa vnímaný zvuk nestal bezobsažným pojmovým konštruktom. (Objektivizácia, respektíve abstrakcia sa iste odohráva pri videní už z hľadiska kognitívnych vied, nakoľko videnie zahŕňa možnosť abstrakcie od určitého uhla pohľadu,¹⁸⁸ čo umožňuje opakované rozpoznanie videného predmetu. To pri zvuku možné nie je, aspoň nie tým istým spôsobom. Z istého hľadiska však je možné a snáď je aj potrebné hovoriť aj o objektivizácii zvuku, hoci je to problematické vzhľadom k povahe zvuku.)

Vnem zvuku je vždy angažovaný. Tu využíva Voegelin popis „medovosti“ (stavu byť polepený medom), ktorý pochádza od Sartra.¹⁸⁹ Keď chceme zistiť, aká je štruktúra medu, musíme sa ho dotknúť, pohľadom to nezistíme. (To samozrejme neplatí úplne: od pohľadu vidíme, či je med tekutý alebo skryštalizovaný. Voegelin ide o charakteristiku zvláštnej, ťažnej lepkavosti medu, o ktorej síce môžeme vedieť, ale pokiaľ ju nezakúsime, je otázne, nakoľko pojmu lepkavosti medu rozumieme a či tu máme poznanie v pravom zmysle, nielen v zmysle oboznámenosti s pojmovým tvarom.) Kontakt s medom nám neumožňuje odstup ako pri videní, pretože sme od medu polepení a zároveň neumožňuje uchopenie medu (ako keď uchopujeme med očami), pretože nám pretečie po medzi prsty. Dotyk s medom med formuje a je zásadný aj pre podobu medu, aj pre porozumenie skúsenosti s medom. Máme možnosť zakúsiť med konkrétne, hoci objektívny popis tejto skúsenosti je vystavený riziku: med tak, ako sme ho zakúsili, neuchopí.¹⁹⁰

Tento príklad Voegelin aplikuje na vnem zvuku. Počutie zvuku je ťažko objektivizovateľné, pretože ide o bezprostrednú, subjektívnu a nezopakovateľnú skúsenosť s daným zvukom, ktorá je prchavá. Poslucháč je v rámci autorkiných analýz konkrétnych hudobných či zvukových diel často charakterizovaný ako spolutvoriteľ počutého,¹⁹¹ bez ktorého by počuté zvuky nemali svoju „podobu“.

¹⁸⁷Voegelin sa v kp. 2, s. 53nn odvoláva na analýzy zvuku Roberta Pasnaua („What Is Sound“. *The Philosophical Quarterly*. 1999, roč. 46, č. 196, s. 309-324). Por. zborník venovaný tejto téme, Nudds, M. a C. O'Callaghan, eds. *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. New York: Oxford University Press, 2009.

¹⁸⁸Prinz, J. J. „When Is Perception Conscious?“. In: Nanay, B. *Perceiving the World*. New York: OUP, 2010, s. 310-332, s. 312n.

¹⁸⁹Voegelin, S. cit. d., s. 26. Autorka sa odvoláva na Merleau-Pontyho.

¹⁹⁰Tamže, s. 9.

¹⁹¹„I am producing the work [soundwork] in my temporal presence.“ Tamže, s. 27. „The ear, when it operates not in the service of such a visual organisation, does not order things but produces its own ephemeral order.“ Tamže, s. 34. „The listener becomes producer, inventing his own contingent reality between what is heard and the time-space of its perception.“

Podobne ako med, zvuk naberá formu podľa toho, ako ho počúvame.

Poslucháč Cageovej hudby je ten, kto počuté zvuky a tichá pozorne organizuje na základe vlastnej voľby, ktorý rozhoduje o spôsobe, ako chce počúvať (na čo sa zameria) čím hudbu aktívne spolutvorí. Aktívny, prenikavý a súčasne kritický posluš (*active/acute listening*) je potom kľúčovým organizačným princípom hudby, ktorej autorstvo značne spočíva na bedrách poslucháča. V tomto zmysle sa spolu s Lee Patterson dá povedať, že „počúvať znamená komponovať – dávať formu a organizáciu počutému materiálu“.¹⁹²

Posluch, dielo a hudobné role

Cage tak mení spôsob chápania diela a poukazuje na zmenu role poslucháča v hudbe. Nejde (v hlbšej rovine) o dielo len v tom zmysle, že by zvuky niekto skomponoval alebo prezentoval ako skladbu. Skladba vzniká ako dielo posluchu a behom neho: „[H]udba nie je len kompozícia, ale je to predvedenie a posluš.“¹⁹³

Poslucháč je postavený na rovinu umelca v tom zmysle, že počuje svojim spôsobom: každý môže vnímať spektrum zvukov ako iné. (Ak by bolo možné nahráť, čo jednotlivci počuli, rôznosť nahrávok by iste bola prekvapivá.) Marley hovorí o prevrátení tradičnej hudobnej hierarchie naruby, kde skladateľ zohrával zvrchovanú úlohu akéhosi božstva, interpret kňaza a obecnosť rolu zbožného zhromaždenia.¹⁹⁴ Poslucháči nie sú obecnosťou. Aktívne vstupujú do diela nielen svojim odkašliavaním a vrtením sa, ako to Marley navodzuje, ale utvárajú dielo spôsobom svojho posluchu. Samozrejme nejde o to, že by poslucháč bol umelcom v zmysle autorstva (idey). Ide o dôraz na výber zvukov zo spektra, na ktoré sa poslucháč zameria. Skôr by sa však preto dalo hovoriť o estetike vnímania než o umení. Poslucháč je pre Cagea používateľ hudby,

Tamže, s. 38.

¹⁹² „This focus on acute listening suggests that perception is a key part of the intellectual organisation of sensory input, and therefore acts upon it in order to frame particular experiences. Knowledge of this enables one to claim an individual right to the authorship of experience, and to acknowledge active perception as a key organizational principle. (...) In other words, to listen is to compose, to give form and organization to material heard.“ Komentár Lee Patterson in Marley, B. a M. Wastell, eds., cit. d., s. 120-135, s. 123.

¹⁹³ „[M]usic is not just composition, but it is performance, and it is listening.“ Cage v rozhovore pre Middlebury College Magazine, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 127.

¹⁹⁴ „With 4'33" Cage subverted the traditional hierarchy of serious music-making, in which the composer is a minor cultural deity, the composition his creed, the performer his priest, the audience his congregation.“ Marley, B. cit. d., s. 35.

ktorý skladbu dotvára.¹⁹⁵

Posluch ako procesuálne dielo tak nekopíruje povahu zvuku a nie je zopakovateľný. (Avšak tým smerujeme k otázke, či posluch neumožňuje aj ticho, ak nekopíruje zvuky.) Ak je posluch poctivý, ukáže sa, že nič ako opakovanie neexistuje: „[O]pakovanie skutočne súvisí s tým, ako premýšľame. (...) Ak si myslíme, že veci sa opakujú, je to v podstate preto, že nedávame pozor na všetky detaily. Ale keď dávame pozor, akoby sme sa na všetky detaily dívali cez mikroskop, vidíme, že nič také ako opakovanie nie je.“¹⁹⁶ Cage tu nenaráža len na problém časovej totožnosti počutého, ale na fakt, že pri opakovanom pozornom počúvaní tých istých zvukov ich počujeme inak.

Čo presne poslucháč bude na koncerte počuť, nezávisí na skladateľovi, ale na schopnosti poslucháča počúvať, na miere oprostnosti od vlastných predstáv, očakávaní a teda na stíšení poslucháča: „[N]ajlepší spôsob, ako byť pripravený na novú skúsenosť, je byť pozorný a vyprázdnený. Vyprázdneným sa myslí otvorený – inými slovami, to, čo sa egu páči alebo nepáči, má ísť bokom.“¹⁹⁷ Vyprázdniť sa od vlastných očakávaní od zvuku znamená môcť sa naučiť počúvať, a to znamená naučiť sa počuť, čo je a nie čo by malo byť.¹⁹⁸ Ak je posluch sústredeným počúvaním, je zároveň neustálym opúšťaním zvuku, ktorý práve znie. (Podobne je to s fixnými predstavami, ktoré má poslucháč opúšťať v prospech skutočnosti.) Posluch je pozorným sledovaním udalostí v čase, je „priamym kontaktom s efemérnosťou.“¹⁹⁹

V istom zmysle preto neprekvapí, že práve v kontexte neutíchajúcej hudby sa Cage zmieňuje o tichu. Zmena pozornosti či mysle je zároveň to, čo má podľa Cagea byť charakterizované ako istý prístup k tichu: „Ticho je zmena mysle.

¹⁹⁵ Por. Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 240.

¹⁹⁶ „[R]epetition really has to do with how we think. (...) If we think that things are being repeated, it is generally because we don't pay attention to all of the details. But if we pay attention as though we were looking through a microscope to all the details, we see that there is no such thing as repetition.“ Cage v rozhovore s A. Gillmorom a R. Shattuckom, in: tamže, s. 226.

¹⁹⁷ „[T]he best way to be ready for a new experience is to be attentive and empty. By empty is meant open – in other words, the like and dislike of the ego doors should be down.“ Cage v rozhovore s Evom Grimesom, in: tamže, s. 239.

¹⁹⁸ Por. tamže, a Cage v rozhovore s T. Darterom, in: tamže, s. 241: „To live well you have to hear what there is to hear, rather than what you think there's going to be heard.“

¹⁹⁹ „The nature of listening is the experience of hearing something and then realising that you're no longer hearing it and that you're hearing something else. This is part and parcel of hearing. When you look at a painting, you don't have the impression that the painting is disappearing. But as you listen to sounds, you have the impression that they're gone, and that others have taken their place. And you're brought right by paying attention to events in time. All you need to see is you're brought into direct contact with ephemerality.“ Cage v rozhovore s Evom Grimesom, in: tamže, s. 240.

Je to skôr prijatie zvukov, ktoré existujú, než túžba voliť si a vnucovať vlastnú hudbu.“²⁰⁰ K objasneniu vzťahu medzi hlukmi a tichom, k položeniu dvoch práve zmienených perspektív hudobného naturalizmu a posluchu do vzájomnej súvislosti, teraz prikročíme.

Interpretácia hudobného naturalizmu a zámernosti posluchu

Narazili sme na jeden z hlavných bodov Cageovej hudobnej estetiky, o ktorom by sa dalo hovoriť ako o hudobnom naturalizme či empirizme. Tento v podstate kompozičný princíp však má svoju rubovú vrstvu, ktorá akoby mu logicky protirečila. Cage hovorí o potrebe akýchkoľvek zvukov pre hudbu, kladie dôraz na prirodzenosť v hudbe a razantne zavrhuje umenie („Umenie je kriminálny čin“)²⁰¹. Na druhej strane však neustále zdôrazňuje pozornosť a autentickú zameranosť, ktoré evokujú (ak nie nutne, tak vzhľadom k modu posluchu) selekciu časti z celku, či dôraz na podobu jeho častí a celku ako takého, ktoré myšlienke ľubovoľnosti a neurčenosti zvukov odporujú. Preto teraz dáme tieto dva prístupy do vzájomnej súvislosti, čím sa ukáže s tým spojená možnosť chápania ticha.

Spätosť umenia a života ilustruje Cageov komentár z r. 1973 Duchampovho objektu *The Large Glass* (*Veľké sklo*, r. 1915-1923), kde medzi dvoma priehľadnými sklenenými tabuľami sú v dvoch oddelených častiach umiestnené rôzne predmety. Dielo je známe tiež pod názvom *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (*Nevesta vyzliekaná svojimi mládencami, dokonca*). Horná časť má znázorňovať nevestu a spodná deväť mládenčov. Cageov komentár je o to zaujímavejší, že spája vzťah prírodného a umelého s otázkou zameranosti a vzťahuje ich k tichu:

„Keď sa dívam na *Veľké sklo*, to, čo sa mi na ňom tak páči je, že môžem zamerať svoju pozornosť akýmkoľvek smerom chcem. Pomáha mi to zastrieť rozdiel medzi umením a životom a vytvára určité ticho v diele samom. Nie je tam nič, čo by si odo mňa vyžadovalo dívať sa na jedno miesto alebo na iné miesto, vlastne v podstate si vyžaduje odo mňa len to, aby som sa díval. Môžem sa skrze neho pozeráť na svet za ním.“²⁰²

²⁰⁰ „What silence is is the change of mind. It's an acceptance of the sounds that exist rather than a desire to choose and impose one's own music.“ Cage v rozhovore s Maureen Fulman, in: tamže, s. 233.

²⁰¹ „Art is criminal action.“ Cage, J. I-VI, s. 444.

²⁰² „Looking at the *Large Glass*, the thing that I like so much is that I can focus my attention

V tejto koncentrovanej pasáži sa Cage neprezentuje ako skladateľ, ale ako divák a ukazuje, ako pristupuje k dielu, v ktorom nachádza zásadnú analógiu k hudbe. Pre Cagea bola možnosť hudby analogická s možnosťou videnia, a to čo do potreby prázdna: „Problémy hudby (videnia) [sú] rozriešené len vtedy, keď sa za základ vezme ticho (ne-videnie).“²⁰³ Cageov divácky prístup k Duchampovmu dielu je preto možné chápať ako analógiu k posluchu jeho vlastných skladieb. O tomto prístupe, tentokrát k posluchu skladieb, referuje aj v jednom z rozhovorov:

„[S]ám si užívam komplexné situácie, pri ktorých môžem zamerať svoju pozornosť tým či oným smerom. Som potom vedený nevyhnutne k povahe mojej skúsenosti ako pochádzajúcej z môjho vlastného centra, skôr než z nejakého iného.“²⁰⁴

Zmena Cageovej optiky umožňuje pochopiť, že rozpornosť medzi súčasným dôrazom na akékoľvek zvuky v hudbe a selekciu zvukov, je zdanlivá.

Cageovo chápanie sa tu od Duchampovho líši: zatiaľ čo Cage v diele vidí neoddeliteľnosť prírody a umenia a zdôraznenie istej fyzikality videnia, ktorú aplikuje v hudbe, Duchamp „neustále kritizoval retinálne aspekty umenia“.²⁰⁵ Zásadné je Cageovo zhodnotenie situácie. Podľa neho to najlepšie na diele je, že umožňuje a pomáha na niečo sa zamerať.²⁰⁶ Dielo, ktoré neposkytuje možnosť zamerať sa z celku na časť, nie je dielom, ktoré by zodpovedalo prirodzenosti a ktoré by mohlo viesť k tichu, pretože *nepomáha* vidieť, ale *určuje*, čo máme vidieť.

wherever I wish. It helps me to blur the distinction between art and life and produces a kind of silence in the work itself. There is nothing in it that requires me to look in one place or another or, in fact, requires me to look at all. I can look through it to the world beyond.“ Cage v rozhovore s M. a W. Rothovými, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 175.

²⁰³ „Problems of music (vision) only solved when silence (non-vision) is taken as the basis.“ Cage, J. I-VI, s. 452.

²⁰⁴ „I myself enjoy a complex situation in which I can place my attention one place or another. I then am drawn inevitably to the nature of my experience as coming from my own center rather than from some other center.“ Cage v rozhovore s T. Darterom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 240.

²⁰⁵ Por. Cage v rozhovore s M. a W. Rothovými, in: tamže, s. 176: „A contradiction between Marcel and myself is that he spoke constantly against the retinal aspects of art, whereas I have insisted upon the physicality of sound and the activity of listening. You could say I was saying the opposite of what he was saying.“

²⁰⁶ O Duchampovej výzve hľadať, ktorá je adresovaná divákovi, ako o tematizácii diváka, por. tiež Lyotard, J.-F. *Putování a jiné eseje*. Překlad M. Petříček. Praha: Herrmann & synové, 2001, s.112.

Celok, na ktorý sa Cage díva, je rôznorodý a ponúka množstvo vecí k videniu. Cage môže pozorovať predmety v skle (Duchampova „nevesta“ a „mládenčí“ sú či už bez popisu alebo s ním sotva rozpoznateľní), alebo čokoľvek, čo je viditeľné cez sklo. Tým sú možnosti otvorené, ale neurčené a napodobňujú tak reálnu situáciu videnia, pri ktorej to, čo vidíme, závisí na nás. Ak by sme si niečo nevybrali, náš zrak bude neustále prebiehať od veci k veci v snahe postihnúť celok. Cage si cení, že Duchamp mu poskytne možnosť neurčenosti (a tým istej chaotickosti), čím zdôrazňuje prirodzenosť videnia podmieneného výberom.

„Prirodzenosť“ videnia – ak sa tento výraz snažíme pochopiť v zmysle Cageovej tvorby – pritom môže znamenať dvoje. Jednak ide o prirodzenosť v označenom zmysle, že videnie je situované a zameranosť oka podlieha výberu vidiaceho. Z tohto pohľadu je pre Cagea (či skôr v istom období bolo) neprijateľné také umenie, ktoré vykonáva výber bez ohľadu na diváka. Cage uvádza príklad Duchampovho *Etant donnés*, kde nie je podľa neho možné vidieť nič iné než to, čo autor dovolí. Rozdiel medzi prirodzeným a umelým (umením) spočíva v tom, že umenie vyberá objekty, ktoré prezentuje ako oddelené od okolia.

Iná vec je prirodzenosť ako fyziologický fakt videnia. Na vôľou neovládateľnej mikroúrovni videnia sa odohráva proces neustáleho pohybu oka. Ani pri koncentrovanom sledovaní jedného predmetu nie je oko úplne statické, inak by sme nemohli vidieť, resp. videli by sme rozmazane.

Zameranosť, o ktorej Cage v komentári píše, neznamená neustálu zmenu uhla pohľadu na rôzne objekty. Nemali by sme teda videnie chápať tak fyzikálne, ako sa Cage občas snaží tvrdiť a zdá sa, že čosi obdobné platí aj pre počúvanie jeho hudby. Zásadná je voľba časti z celku, ako Cage v podobnom duchu píše v *Silence*: „‘Zaměření’ znamená, jakých aspektů si budeme všimati.“²⁰⁷ V tomto zmysle sa Cage obracia k prirodzenému videniu chápanému v prvom uvedenom zmysle. Nezáleží ale na konkrétnom výbere toho, na čo sa divák zameriava, ide o samotnú možnosť voľby. Napriek všetkému, čo je možné vidieť, nie je nutné vidieť konkrétne *toto*. Duchampovo *Velké sklo* nenúti dívať sa na toto dielo ako na objekt prezentovaný k videniu. Naopak, *Velké sklo* sa stáva súčasťou okolia, čím sa v istej rovine buduje spojitosť medzi dielom a prostredím, umelým a prirodzeným.

Také dielo (výtvarného umenia), ktoré ponúka k videniu určité zoskupenie predmetov, neodráža prirodzenosť videnia. Videnie si vyžaduje výber, smero-

²⁰⁷Cage, J. *Silence*, s. 149.

vanie (kontext, záujem) a aktivitu toho, kto sa díva. Umenie je umelé v tom zmysle, ak chce určovať, čo má byť videné či počuté namiesto toho, aby ponúklo možnosti; prirodzenosť vnímania násilne tlačí do neuskutočniteľnej polohy. Dielo aj tak nezaručí, že divák uvidí to, čo je mu prezentované a v daných vzťahoch.

Videné v širšej súvislosti, Cage kritizuje myšlienku, že umenie je bezpečnejšie organizovaná forma ako život, z ktorého únik môže poskytovať. Úlohou umenia však nie je tvoriť náhradnú formu spoľahlivej, schematizovanej reality. Jeho úlohou je uvádzať do živej, často neprehľadnej reality sveta, odrážať ju a poukazovať na ňu.²⁰⁸ Nie je potrebné organizovať, čo už organizované je, s domnením, že nová organizácia bude lepšia. Je potrebné objavovať „umenie“, teda prirodzenú krásu a vlastnú organizáciu čohokoľvek, čo je okolo nás, aj keby to boli omrvinky chleba, okolo ktorých by sme museli zasadiť rám.²⁰⁹ Tu vidíme, ako je myšlienka posluchu nezámerých zvukov 4'33" podmienená Cageovou plnou akceptáciou Duchampových readymades.

Ale vráťme sa k rozboru daného citátu, konkrétne k jeho druhej časti a súvislosti s tichom. Schopnosť diela narušiť hranicu medzi umením a prírodou a teda schopnosť diela umožniť divákovi zamerať sa na čokoľvek z prirodzeného alebo umelého, tvorí dokonca podľa Cagea v diele „určité ticho“. Ticho tak vzniká v tomto zmysle len na pozadí (neurčeného) chaosu, ktorý sa zameraním diváka na chvíľu ustáli. Divák má moc sa zamerať na niečo z celku a tým vzdorovať prirodzenému chaosu. Možnosť vnímať „určité ticho“ je daná možnosťou voľby medzi všetkým a niečím a nie je vo fyzikálnom a fyziologickom zmysle automatická, podmienená. S tým súvisí, že dielo sústredenému videniu či počúvaniu môže napomáhať, ale nemôže ho zaručiť. Ticho je záležitosť možnej, ale nie nutnej zameranosti na *niečo* z chaotického celku, ktorý sa divákovi núka.

Ticho tak nevzniká „v diele“, hoci vzniká vďaka autorskému sebazáporu, ktorý k videniu/počutiu poskytuje možnosti. Duchampovo sklo (a tiež Cageova tichá skladba) s tichom teda nijak priamo nesúvisia. Je možné pri pohľade na priehľadné sklo či skladbu bez tónov vnímať chaos. Ide teda nielen o dispo-

²⁰⁸ „Formerly, one was accustomed to thinking of art as something better organized than life that could be used as an escape from life. The changes that have taken place in this century, however, are such that art is not an escape from life, but rather an introduction to it.“ Cage v rozhovore so Stanley Kauffmannom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 216.

²⁰⁹ „[D]e Kooning ... said: „If I put a frame around these breadcrumbs, that isn't art.“ (...) I'm saying that it is. (...) I would want art to slip out of us into the world in which we live.“ Cage v rozhovore s Robinom Whiteom, in: tamže, s. 216.

zíciu, ktorú dielo vytvorí, ale aj o schopnosť vidieť či počuť. Ticho, o ktorom Cage hovorí, je potom skôr stavom prameniaca z situácie pozorovania takého diela. Nie je to niečo, čo by sa samo dalo vnímať ako vec. Ticho vzniká v divákovi či v poslucháčovi, je dôsledkom jeho zameranosti či koncentrácie na časť rôznorodého celku.

Cageov naturalizmus ponúka v tomto duchu zvukový chaos, v pozadí čoho je nielen nutnosť vytvárať úzke spojenie s prírodou, ale aj potreba ponúkať poslucháčovi možnosť voľby. V tom je možné vidieť snahu docieľiť prirodzenosť pri posluhu, keďže poslucháč podobne ako pri videní má nasmerovať uši na zvuky či zvuky, ktoré chce počúvať.

K takému záveru smeruje (okrem iného a v tomto kontexte) automatická recepcia nápadu subjektívne a individuálne vnímateľného ticha nielen v súčasnej hudbe, ale aj vo výtvarom umení. V popise prvej z dvoch kladieb Christophera Hobbsa *Two Compositions, 21 May 1969*, stojí: „Pozorujte dianie v prostredí, ktoré je z vašej strany nezámerné (ticho).“ Svojrúznym výrazom osobného nasadenia v (hudobnom) umení je zase *Private Music* Garina Bryara (1969): „jednoducho si zachovajte súkromie súkromným, zbavujte sa možnosti toho, aby vás niekto oberal o súkromie.“²¹⁰ Americký skladateľ, hudobný teoretik a umelec Philip Corner rozvíja myšlienku neautorského ticha *4'33"*. Ticho nie je len a primárne vecou inštitucionalizovaného hudobného nápadu, ktorý má svoje opusové číslo, partitúru, vydavateľskú licenciu a teda copyright, ale patrí všetkým.²¹¹ Od tej doby je už ticho vecou osobného vloženia sa do posluhu a to aj za iných okolností, než je prednes skladby v koncertnej sieni. Takto to môže vnímať divák pri pohľade na dve Cornerove výtvarné textové diela, za ktoré hovorí ich názov, ktorý je sčasti predmetom zobrazenia a sčasti kataló-

²¹⁰ „Observe activities in the environment which are unintentional on your part (silence).“ Pokyn pokračuje: „Make actions or cause actions to be made, in such a way that the activities of the environment seem intentional and the actions which you make or cause to be made seem like silence.“ Druhá časť tvorí akýsi protipól k prvej. Pokyn k *Private Music*: „simply keep your privacy private depriving others of the possibility of your privacy.“ Nyman, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 1999, s. 19.

²¹¹ Toľko interpretácia Jozefa Cseresa, jedného z kurátorov výstavy „Membra Disjecta for John Cage: Wanting to Say Something About John“ a zároveň autora väčšiny textov katalógu (Cseres, J. a G. Weckwerth, eds. *Membra disjecta for John Cage: wanting to say something about John = Membra disjecta pro Johna Cage: chceme říct něco o Johnovi*. Praha: DOX PRAGUE, 2012, s. 24). Cseres o *4'33"* v tomto duchu píše (s. 23), že „význam skladby *4'33"* spočíva ve zjištění, že ticho neznamená absenci zvuků, ale je spíše aktivací citlivého naslouchání.“ – Prvé zmienené dielo P. Cornera je reprodukováné v katalógu na s. 34n. (farebná fixa na žltom ručnom papieri), druhé vzniklo použitím čiernej fixy na bielu lepenku.

govým popiskom: „Some Silences are not by John Cage. My corner was never in his cage,“ (2011) a „Whose Silence Is It When The Piano is Without a Pianist?“ (2011). Ničie alebo moje – ako zmysel posluchu kdesi glosuje Stravinskij: počuť niečo nemá žiaden zmysel, aj kačica počuje. *Počúvať* je výkon.

V jednom z rozhovorov sa William Duckworth pýta Cagea na to, či je podľa neho ticho v *4'33"* skutočné alebo je umelecké. Otázka mieri na ticho len zdanlivo a jej predmetom sú environmentálne zvuky zasahujúce do posluchu a to, či ich máme chápať ako zvuky prírody alebo ako súčasť hudobného diela. Podľa Duckwortha má byť skladba o skutočnom tichu (zvukoch), ale spôsob, ako sa o nich vypovedá, je umelecký.²¹² Problém, či je *4'33"* dielom alebo nie, môžeme nechať bokom. Duckworthova otázka ukazuje, že Cageovo chápanie „skutočného“ ticha si vyžaduje rozlíšenie, ktorým sa zároveň zhrnú predošlé úvahy.

Sledujeme tu v zásade dve roviny úvahy o tichu. Jednu týkajúcu sa fyzikality ticha, druhú týkajúcu sa vnímania ticha. „Skutočné“ znamená jednak fyzikálne či absolútne ticho ako absenciu zvuku. Podľa toho skutočné ticho neexistuje. „Skutočné“ však zároveň odkazuje k tichu, ktoré je možné vnímať na základe aktívneho posluchu skladby. Nejde o ticho v prísnom zmysle, i keď sa od vnemu zvuku odvádza. Toto ticho však nie je samo umelecké, i keď vzniká pri pohľade na umelecké dielo či pri posluchu skladby, nie je ani fyzikálne, i keď vzniká pri vnímaní zvukov či iných podnetov.

2.2 Problém neexistujúceho ticha v textoch

V *Silence* Cage často naráža na to, aké dôsledky má (zvlášť pre hudbu) fakt, že absolútne ticho nebudeme ani vo zvukotesnej komore počuť. Z textov môžeme rekonštruovať v zásade dva odlišné, ale vzájomne prepojené motívy, ktorými Cage naznačuje, že skúmanie ticha ako absencie zvuku nedáva dobrý zmysel. Oba dôvody Cage sám spája dohromady, avšak práve ich odlíšenie nás môže viesť k zaujímavým postrehom ohľadom vnímania ticha. Keďže nielen obsah, ale i forma textov je pre Cagea zásadná, budeme sa postupne venovať obojm.

Prvý dôvod pre to, že chápať ticho ako absenciu zvuku je nezmyselné, nachádzame na základe obsahu textov a môžeme ho označiť za fyzikálno-metafyzický. Preto, že to, čo je fyzikálne skutočné, je u Cagea skutočné metafyzicky. Cage síce odlišuje ideálnu rovinu skutočnosti v hudbe (v tomto zmysle

²¹² „But it seems to me that when you focus on that piece it becomes art silence rather than real silence. And that the understanding of real silence is what that piece is about. But that the only way you can get to real silence is through artistic silence.“ Duckworth, W. „An Interview with Cage“. In: Fleming, R. a W. Duckworth, eds., cit. d., s. 5-33, s. 21.

ticho ako pauzu), ale napokon ju (aspoň výslovne) odmieta. Ticho nie je fyzikálne skutočné a preto nemôže byť (metafyzicky) skutočné. Fyzikálne (a metafyzicky) skutočné sú len zvuky. Druhý dôvod, ktorý vidíme najmä na základe formy textov, je epistemický. Ticho nie je možné počuť (aj keby bolo absenciou). Oba prístupy majú iné dôsledky.

Cageova reflexia je vsadená do kontextu otázky o vnímateľnom tichu, pôjde teda o interpretatívne rekonštrukcie textu. Cage zrejme nemal na mysli dôsledky svojich hudobno-estetických úvah pre problém vnímania ticha. Zároveň ide vždy len o náznaky, ktoré otvárajú perspektívu a otázky spojené s vnímaním ticha. Súvislosti, ktoré sú v textoch naznačené, Cage systematicky neprepracoval.

Prvý dôvod pre nemožnosť vnímať ticho ako absenciu: absencia zvuku neexistuje

Vidíme tu ozvenu starších úvah o nemožnosti uvažovať o tichu ako o negácii zvukovej kvality. Cage však už nehovorí o trvaní ako spojujúcej charakteristike zvukov a ticha. Jediné, čo je, sú zvuky, ktoré môžeme odlíšiť na zámerné a nezámerné: „Zvuky jsou buď záměrné nebo nezáměrné (těm říkáme ticho).“²¹³ Ticho je len nevhodná metafora pre zvuky, ktoré nie sú súčasťou autorského zámeru.

Cage tu však začína posúvať problém počutia ticha do inej roviny, ktorá je výrazom jeho teoretických úvah o hudbe. Od úvahy nad možnosťou počuť ticho (keď si myslel, že dokážeme odlíšovať vnem ticha ako absencie zvuku od vnemu zvuku), sa v uvažovaní presúva do roviny vôle a očakávania počutia ticha. To, že nemôžeme počuť ticho totiž neznamená, že ho nebudeme chcieť počuť. To sa na viacerých miestach v textoch ozýva ako nesprávny, očakávaniami podmienený návyk. To je jeden moment. Druhý, s tým spojený moment je, že ak nemôžeme vnímať a teda skúmať ticho, môžeme (a máme) počúvať či skúmať zvuky.

Prvý moment: vôľa, očakávanie a predstavovanie si ticha

Cage zdôrazňuje jednak *faktickú nemožnosť voľby* toho, čo chceme počuť, keďže možnosť počuť ticho je fyzikálne vylúčená a ak počúvame, musíme vždy počuť zvuky. Tým sa nechce povedať, že zvuky počúvame stále, ale to, že vždy, keď počúvame, počujeme zvuky a nie ticho.²¹⁴ To je na našej vôli nezávislé.

²¹³Cage, J. *Silence*, s. 14.

²¹⁴ „[Z]de jsou zjevně zvuky ke slyšení a navěky se nabízejí uším k poslechu.“ Tamže, s. 23.

Tým už Cage predpokladá, že vnímať absenciu je nemožné, pričom nejde len o nemožnosť počuť absenciu, ale aj vidieť absenciu, premisa sa vzťahuje aj na zrak.²¹⁵ K tomu sa však ešte dostaneme.

To, že chceme, ale nemôžeme si zvoliť vnímať absenciu zvuku, sa ukazuje na tom, že ticho chceme počuť, aj keď to z fyzikálneho hľadiska nejde. Nepres-távame chcieť voliť medzi zvukmi a tichom, tak si ticho aspoň predstavujeme. Vôľou a predstavivosťou tak domnele unikáme fyzikálnej realite.

Chcieť počuť ticho je prirodzená túžba každého, kto žije v hluku, ale podľa Cagea je potrebné sa jej kvôli jej neoprávnenosti a nezmyselnosti zriecť: „Čeho si žiadame, je ticho, ale čeho si žadá ticho je, abych stále mluvil.“²¹⁶ Ticho nie je nič, čo by bolo objektívne počuteľné. Z toho sme sklamaní, znepokojení a chceme to opätovne preveriť, avšak potýkame sa opätovne len so zvukmi, ktoré nie sú tiché a nedajú nám pokoj: „I když jsem vzdálen od lidí, musím i tak něčemu naslouchat? Třeba v lese, musím poslouchat bubláni potoka? Je pořád něco slyšet, nikde žádný klid a mír?“²¹⁷

Zdanie, že sa naplní naše očakávanie toho, čo budeme počuť, je však dobre pochopiteľné, pretože je podmienené hudobnými návykmi. Tie Cage kritizuje, keď uvádza príklad s tzv. klamným záverom: „[E]xistuje určitý spoj, zvaný klamný záver. Jeho podstatou je, že miesto jedného tónu v očakávaném akordu se ozve jiný; takže jsme skončili někde jinde, než jsme čekali. Co tedy bylo klamáno? Naše ucho ne, ale naše představa.“²¹⁸

Terčom kritiky nie je to, že je niečo také ako klamný záver, ktorý nás oklamal, lebo nezaznel tón, ktorý (podľa nášho očakávania) mal zaznieť; teda že klamať sa nemá. Terčom kritiky je princíp, na akom klamný záver funguje: je to tonalita, základný hudobný princíp a posluchový vzorec, ktorý máme zo západnej hudobnej tradície a vzdelania zažitý a nespochybňujeme ho. Cage tonalitu chápe takto: „Od učitele jsem se dozvěděl, že intervaly mají svůj význam; nejsou pouhými zvuky, ale ve své posloupnosti předjímají tón, který není zrovna slyšet. To je tonalita.“²¹⁹ Ako sme videli, Cage nesúhlasí s tým, že tóny (a prípadne intervaly) majú byť v skladbe niečím viac než počuteľnými zvukmi. Inak sú intelektualizované a do počúvania hudby nepriznane vnášajú

²¹⁵ Por.: „Neexistuje totiž něco jako prázdný prostor nebo prázdný čas. Vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení. Ve skutečnosti ticho nemůžeme slyšet – ať děláš, co děláš, ticha nedocílíš.“ Tamže, s. 8.

²¹⁶ Tamže, s. 109.

²¹⁷ Tamže, s. 42.

²¹⁸ Tamže, s. 116.

²¹⁹ Tamže. Cage ďalej vyjadruje svoj negatívny postoj k tonalite, ktorý vychádza zo štúdia hudby u Schönberga.

autorské úsudky o funkciách a vzťahoch zvukových kvalít, ktoré sú však dodatočné. Nehovoria nič o zvukoch, ale o tom, ako sa zvuky majú počuť.

Posluchové návyky ako dedičstvo západnej hudobnej tradície založenej na vnímaní tonálnych vzťahov sú podľa Cagea pomýlené. To, ako počujeme tóny skladby, nie je dané počutím, ale očakávaním či predstavou o tom, aký tón má zaznieť. Keď počujeme, nepočujeme jednotlivé tóny, ale súvislosti. (Názor, že pre tonalitu nepočujeme čisté zvuky, ale zvuky ako interpretácie, podopiera súčasná psychológia hudobného očakávania (David Huron).²²⁰ Na základe viacerých štúdií je zjavné, že počujeme tóny *ako* majúce rôzne funkcie podľa vzťahu, v ktorom sú viazané, teda, tóny v intervaloch skôr chápeme, než počujeme. Tóny viazané do rôznych intervalov v nás pritom z psychologického hľadiska evokujú odlišné pocity, majú inú „chuť“.)²²¹

Epistemický precedens počúvania je podľa Cagea prekážkou posluchu. Predpoklad sa ukazuje na sklamaní z toho, že nie vždy to, čo počujeme, zodpovedá našim predstavám. Očakávanie sa pri zaznení nasledovného tónu buď potvrdí (to znamená, že počutý tón je v zhode s očakávaným) alebo sa v prípade klamného záveru vyvráti (to znamená, že tón je v rozpore s očakávaným tónom).²²² Nepočujeme potom zvuk, ale klamný či správny zvuk. Nevnímame ticho (sluch je v poriadku), pretože ho chceme *počuť* (predstava je v rozpore s realitou, je klamná). Nejde teda o počutie tónov skladby, ale o epistemický výkon zhody alebo nezhody počutého s očakávaným.

Cageovo kritérium pre počutie je potom nastavené inak. Podľa neho by k určovaniu zhody tónu v predstave a skutočnosti a k hodnoteniu určitého tónu ako „správneho“ alebo „klamného“ vôbec nemalo dôjsť. Očakávanie pri počúvaní hudby nemá hrať žiadnu rolu. Práca s očakávaniami, ktoré má autor, interpret či poslucháč, je pre Cagea jednou z ústredných tém, ako sme mohli

²²⁰ „The ability of listeners to imagine a single tone as serving different tonal functions indicates that scale degrees are *cognitive* rather than *perceptual* phenomena. That is, „scale degree“ is how minds interpret physically sounding tones, not how tones are in the world.“ Huron, D. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. The MIT Press, Cambridge, MA, 2006, s. 143. Na s. 145 Huron uvádza celú tabuľku pocitových asociácií, ktoré mali profesionálni hudobníci spojené s určenými intervalmi.

²²¹ „The real magic of tonality lies in the fact that different tones are able to evoke distinctive *qualia*. Tones that differ only with respect to pitch can evoke dramatically different phenomenal experiences. In a given context, a tone will sound stable, complete, and pleasant. In another context, that exact same sound will feel unstable, incomplete, and irritating. The relationships between pitches hold an amazing power to shape how we experience pitch.“ Tamže, s. 173, k jednotlivým štúdiám por. celú kapitolu, s. 143-174.

²²² (Západnú) tonalitu je možné z psychologického hľadiska definovať ako „systém očakávaní vzťahujúcich sa k výške tónu, kde jednotlivé tóny v rámci intervalu nadobúdajú odlišné *qualia* ako artefakty naučených štatistických vzťahov.“ Tamže, s. 174.

vidieť a Cageove požiadavky sú nekompromisné: žiaden zo zúčastnených na hudobnom procese by ideálne nemal očakávať nič.

Problém s tichom je analogický k problému s tonalitou. Zakladá sa na neadekvátnych očakávaniach prameniach z hudobných návykov, ktoré poslucháča učia, že ticho je pomlčkou a teda absenciou zámerne znejúcich tónov. Hudobné ticho však nie je len medzerou medzi zvukmi. Má svoju funkciu a môže niečo vyjadriť: môže štrukturovať celok skladby – zastávať rolu interpunkčného znamienka, dodávať skladbe a frázam celkový výraz, ktorý by bez ticha bol iný (funkciu ticha formálne ilustruje Webernovo použitie pomlčky s crescendom v niektorej z jeho partitúr). Tónové ticho má expresívnu silu, môže navodzovať emócie, vzbudiť očakávania, stupňovať napätie, skladateľ ním môže navodzovať dojem večnosti (Messiaen).²²³ Ako zvuky slúžia hudobnej koncepcii, tak aj tichá. Aj u Cagea vidíme takéto použitie ticha, napr. v spievanej či hranej skladbe *Experiences II*,²²⁴ kde sú medzi jednotlivými frázami tichá o trochu dlhšie, než je potrebné na nádych, čím doznenie frázy nabera špecifický výraz a silu.

Táto vlastnosť ticha sa ale nedá aplikovať bez ohľadu na jeho dĺžku. Cage možno očakával, že *Silent Prayer* bude absenciou tónov, čím vytvorí expresívnu skladbu. To, že pôvodný zámer s tichom nejde v skladbe bez tónov uskutočniť, si Cage uvedomil až po skúsenosti so zvukotesnou komorou. Po nej vzal vážne rozpor medzi počutými zvukmi – neexistenciou ich absencie – a očakávaniami, ktoré od ticha mal. 4'33" rámuje taký dlhý čas bez zvukov, že poslucháč už nevníma silu a výraz ticha, ale začína počuť zvuky. V náväznosti na to chcel Cage dosiahnuť, aby hudba odrážala fakt, že absencia zvuku neexistuje, aj keď ju môžeme predpokladať. Keďže ticho neexistuje inak ako zámer skladateľa, jediné, čo môže hudba nechať zaznieť bez týchto zámerov, sú zvuky. Hudobné ticho neexistuje, pretože ani fyzikálne ticho neexistuje.

Druhý moment: práca so zvukmi

Cage tak trochu idealisticky naznačuje spôsob, ako z nepriaznivej situácie očakávania ticha uniknúť. Pokúsiť sa nepredpokladať, neočakávať a nepredstavovať si ticho. Nesústrediť sa na absenciu zvuku, ale na zvuk. Cage tu predpo-

²²³Okrem vyššie zmieneného Cliftonovho článku por. Koozin, T. „Spiritual-Temporal Imagery in Music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu“. *Contemporary Music Review*. 1993, č. 7, s. 185-202; a Maniates, M. R. „Sound, Silence and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music“. *Current Musicology*. 1966, č. 3, s. 59-64. Cageova kritika klasickej hudby ako vopred pripravenej koncepcie, ktorej zvuky slúžia, Cage, J. *Silence*, s. 23. Analogicky o tichu ako o fiktívnej koncepcii, por. tamže, s. 76-82.

²²⁴Por. Brooks, W. cit. d., s. 107n a tiež 123nn.

kladá, že keďže je počutie zvukov podmienené neustálym očakávaním (predstavou) ticha, je počutie zvuku skôr bočnou aktivitou „napojenou“ na hlavnú aktivitu, predstavovanie si. Podmienenosť vnímania vlastnou či cudzou predstavou o vnímanom podľa Cagea môže zohrávať podstatnú úlohu, ktorou je kontrola posluchu.²²⁵ Je to situácia, z ktorej sa treba vymaniť spôsobom komponovania a posluchu hudby, ktoré majú pomôcť počúvať zvuky a nie predstavy navodené zvukmi. Počuť nerovná sa počúvať: aj keď neustále počujeme nejaké zvuky, neznamená to, že ich počúvame.

Cage upozorňuje na to, že keď sa môžeme sústrediť na predmet našej predstavy, mali by sme mať možnosť venovať pozornosť skutočnému predmetu. Podobne si môžeme zvoliť, že budeme sústredene počúvať jeden zvuk spomedzi iných, alebo vnímať niečo úplne iné.²²⁶ Ak prijmeme, že reálnym predmetom vnímania sú v prípade sluchu zvuky, môžeme a máme si zvoliť vnímanie zvukov.

V tomto bode sa prepájajú dva typy úvah, ktoré je možné viesť ako dve interpretácie ticha v skladbe *4'33"*.

Jednou je úvaha, ktorú Cage síce naznačuje, ale napokon v nej nepostupuje ďalej, a ktorá bola naznačená vyššie. Ide o možnosť vnímať ticho, ktoré je chápané inak než fyzikálne a zmyslovo a to na základe zameranosti na nejaký zvuk z akustickej plurality, ktorá sa nám núka. Vnímať ticho by znamenalo sústrediť svoju pozornosť na časť celku, teda ide o istú formu stíšenia. Táto úvaha má ešte svoj druhý rozmer, ktorým je vnem trvania súvisiaci s vnímaním zvukov a páuz, čoho sme sa už letmo dotkli a k čomu sa ešte podrobnejšie dostaneme. Je podivuhodné, že autor, ktorý tak zdôrazňoval „otvorenosť pre čokoľvek“ a aktívnu úlohu poslucháča pri posluchu, sa napokon vo svojich úvahách tomuto subjektívnemu rozmeru v súvislosti s tichom podrobnejšie nevenoval.

Druhá úvaha odráža Cageov fyzikalizmus, podľa ktorého ticho neexistuje a je len metaforou pre zvuky. Tú Cage explicitne rozvíja: „V této nové hudbě není nic než zvuky: ty, které jsou notované a ty, které notované nejsou. Ty nezapsané se v hudbě objevují jako pauzy – jako ticho, které otvírá dveře na-

²²⁵ Por. „[I] don't enjoy being pushed while I'm listening. I like music which lets me do my own listening.“; „I have trouble ... when music attempts to control me.“ Cage v rozhovore s R. Tannenbaumom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 213 a s. 237.

²²⁶ Cage nehovorí priamo o vzťahu voľby vzhľadom k vnímanému predmetu, i keď z mnohých narážok, z ktorých niektoré už boli zmienené, je to zjavné. Hovorí o možnosti prijímať to, čo chceme aj čo nechceme, čo sa nám páči a čo nie, oboje ako zdroj radosti. (O diele Mortona Feldmana: ak sa nám nepáči, môžeme sa mu vyhnúť. Dielo je však dobré. Ak sa dielu vyhneme, bude to škoda.) Por. Cage, J. *Silence*, s. 133.

hodilým zvukům z okolí.“²²⁷ Takzvané ticho je výrazom odkazujúcim k neutičajúcej aktivite zvukov. Keď počúvame, počujeme vždy zvuky, hoci hovoríme o tichu. Pri otázkach spojených s takýmto chápaním sa teraz zdržíme.

Nepochopenie, očakávania a dôsledok pre absencie

Cageovým zámerom so *4'33"* je, aby poslucháč počul akékoľvek zvuky, ktoré v čase predvedenia skladby zaznejú. Z pohľadu poslucháča je však situácia iná. Ten podľa všetkého márne očakáva znenie skladby, teda aspoň v prípade, že dopredu nevie, o akú skladbu ide. To bol prípad premiéry *4'33"*, behom ktorej poslucháči Cageov zámer nepochopili, boli pobúrení, odišli a ešte dlho mu to nezabudli.²²⁸ V centre ich pozornosti neboli hluky a šumy, ktoré vôbec nevnímali, pretože sa sústredili na to, čo vnímať chceli, na hudbu, ktorá každou chvíľou mala znieť. Sústredili sa na neznenie toho, čo znieť malo, čo bolo výrazom prirodzeného očakávania niekoho, kto ide na koncert. Nedávali pozor na ruchy, šumy a hluky, ale na zvuk, ktorý neprichádzal, koncentrovane sledovali neznenie očakávaných zvukov, čo budilo rozčarovanie a zlosť. Poslucháči vnímali absenciu zámerného zvuku, ale nevnímali nezámerný zvuk, i keď ho iste počuli.

Obe strany, autor aj poslucháč, mali svoje očakávania. Cage mohol dúfať, že jeho publikum bude natoľko uvedomelé, že mu to dôjde. Potom svoju skúsenosť reflektoval: „[*4'33"*] vás otvára k akejkoľvek možnosti *len vtedy*, ak za jeho základ neberiete nič. Lenže, nakoľko to môžem posúdiť, väčšina ľudí tomu nerozumie.“²²⁹ Pristupovať k posluchu hudby bez akýchkoľvek očakávaní je požiadavka, ktorá sa ľahšie plní s predošlou inštrukciou než bez nej a i to nie je samozrejmé. – Publikum zase dúfalo, že si z nich skladateľ nevystrelil.

Zvuky, ktoré objektívne zazneli, neboli teda určujúce pre to, čo poslucháči skutočne vnímali alebo o čom by povedali, že to vnímali, súdiac podľa ich reakcií. Tóny, ktoré nezaznievali a prežívaný rozpor medzi očakávaným a počutým rozhodli o *zmysle* skladby. Ten bol pre väčšinu prítomných absurdný (nebol). Na tom je jasne vidieť, že chápať vnímanie senzoricky, ako fyzikálne a fyziologické *percipovanie*, neumožňuje vidieť určitý typ otázok, ktoré sa vynárajú, keď

²²⁷Cage, J. *Silence*, s. 7.

²²⁸Cage v rozhovore s M. J. Whiteom a E. Snyderom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 65n: „People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn't laugh – they were irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they are still angry. (...) I had friends whose friendship I valued and whose friendship I lost because of that.“

²²⁹„It [*4'33"*] opens you up to any possibility *only* when nothing is taken as the basis. But most people don't understand that, as far as I can tell.“ Cage v rozhovore s W. Duckworthom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 65.

vnímanie chápeme na základe vnímaného zmyslu, teda akéhosi usporiadania tzv. „surových“ zmyslových dát (ak by sme ostali v kontexte takého chápania). Také vnímanie zahŕňa perspektívu subjektu, okolnosti, ktoré ho utvárajú (v tomto prípade očakávania, predpoklady a s tým súvisiacu vôľu) a je preto komplexnejším popisom toho, čo sa pri vnímaní odohráva (hoci to neznamená, že tým sa dané otázky aj zodpovedajú).

Nepripravený poslucháč (by) tak mohol povedať, že *toto, čo nepočul*, teda chýbanie tónov, je ticho. O očakávanom zvuku, ktorý nezaznie, nemôžeme povedať, že by šlo o nejakú objektívnu absenciu zvuku. O to však nejde. Subjektívne očakávanie podmieňuje nielen výsledný *popis* situácie, ale pravdepodobne aj to, čo je v danej situácii vôbec vnímané (to je nesamozrejmý predpoklad). Ide o hľadisko: zvuk by mal znieť len podľa mienenia poslucháča, nie autora. Z hľadiska poslucháča o absenciu ide, z hľadiska autora nie.

Každopádne tu vnímané ticho je výsledkom pôsobenia vlastných očakávaní či motivácií pri vnímaní a nie je dôkazom toho, že ticho je absencia, objektívne počutelná skutočnosť. Povedať, že vnímame (počujeme) ticho je prejavom nesúladu s tým, že ticho je objektívne vnímateľné ako predmet.

Motivované vnímanie ticha v naznačenom zmysle však je možné, dokonca hovoriť o počutí absencie v kontexte očakávania zvuku je jeden zo zmysluplných spôsobov, ako obskurný vnem ticha uchopiť. Pri vnímaní vždy vyberáme niečo, na čo sa z určitých dôvodov zameriavame. Dôvody niečo si všímať a niečo iné nie sú relevantné a prejavujú sa na popise toho, čo sme vnímali. S tým prirodzene súvisí, že mnohé aspekty vnímanej skutočnosti si nevšímame. To ukazuje rozčarovanie publika, ktoré vnímalo absenciu, nie nezámerné zvuky. Rozdiel je prirodzene v tom, ako o vnímanom hovoríme, či povieme, že šlo o absenciu skladby alebo o absenciu zvukov. Na tomto rozlíšení trval Cage, ale publikum o ňom nemalo poňatia, preto oba popisy sú v určitom zmysle oprávnené a referujú inak o tej istej skúsenosti.

Fakt, že motivovanosť je pri vnímaní zásadná, sa ukazuje už na základných rovinách vnímania, v zmysle, ako ich skúma kognitívna veda, a o ktorých subjekt nemusí ani vedieť, že sa odohrávajú. Výskumy vnímania a vedomia stále viac akcentujú význam pozornosti, teda aktívneho attendovania nejakého podnetu pre pochopenie problému vedomia. (Vedomé, explicitné vnímanie je to, čo nás v tomto kontexte zaujíma.) Motivácia pri tom zohráva zásadnú rolu. Príklady niektorých pacientov s oddelenými hemisférami mozgu (*split-brain*)²³⁰

²³⁰Zákrok, pri ktorom sa preruší mozgový trámec (*corpus callosum*) spájajúci obe hemisféry, má ulaviť od ťažkých epileptických záchvatov. V dôsledku zákroku prúdia informácie oddelene do pravej a ľavej hemisféry. Por. heslá Lassonde, M. „Split-brain Research“ a Gillet,

a fenomény ako slepota k zmene (*change-blindness*),²³¹ jednostranné zanedbanie priestoru (*unilateral spatial neglect*)²³² a zvlášť fenomén mozgovej slepoty (*blindsight*)²³³ ukazujú, že nie všetky stimuly, ktoré sa dostávajú do mozgu (vedomia v širokom zmysle) sme schopní využiť, nakoľko si ich explicitne neuvedomujeme,²³⁴ a že niektoré informácie si neuvedomíme až do doby, keď nie je dobrý dôvod ich prakticky využiť v rámci určitého konania.²³⁵ Motivácia

G. „Split Brains, Philosophical Issues about“. In: Nadel, L., ed. *Encyclopedia of Cognitive Science*. Chichester: Wiley, 2005, s. 2491-2496 a s. 3163-3168. Hoci pacienti nedokážu pomenovať predmety prezentované v ľavej časti zrakového poľa (tie sú premietnuté do pravej hemisféry; rečové centrá sú v ľavej hemisfére) a môžu dokonca popierať, že by niečo videli, zdá sa, že dané zmyslové podnety sa v ich vedomí nachádzajú. Keď totiž majú zo súboru viacerých predmetov identifikovať ten, ktorý im bol ukázaný v ľavom zrakovom poli, a to ľavou rukou (prepojenej s pravou hemisférou) hmatom, identifikujú ho správne. Dretske, F. „Perception without Awareness“. In: Gendler, T. a T. Hawthorne, eds. *Perceptual experience*. New York: OUP, 2006, s. 147-180, s. 160.

²³¹Ide o neschopnosť všimnúť si aj väčšiu zmenu na prezentovanom obraze, ak sa odohrá súčasne s krátkym prerušením zrakovej kontinuity, napr. pri pohybe či žmurknutí oka, filmovom strihu, a pod. Behom vnímania prezentovaného podnetu nepodržíme všetky prijaté informácie, dôsledkom čoho si neuvedomujeme, že sme niektorú zo zmien na druhom podnete videli. Je možné si daný podnet všimnúť, ak sa na neho explicitne po upozornení zameriame. Por. heslo O'Regan, J. K.: „Change Blindness“. In: Nadel, L. ed., cit. d., s. 2610-2614, a prednáška J. K. O'Regana a Alva Noëho: „Experience is not something we feel but something we do: a principled way of explaining sensory phenomenology, with Change Blindness and other empirical consequences“. Dostupné online z: <http://nivea.psych.univ-paris5.fr/ASSChtml/ASSC.html>

²³²Pacienti s poškodením mozgu v jednej (obvykle pravej) hemisfére nie sú schopní venovať pozornosť zmyslovým podnetom odohrávajúcim sa na protilahlej strane priestoru (obvykle v ľavej časti priestoru). Pacienti sa správajú, akoby tá časť priestoru neexistovala, neberú do úvahy ľavú časť taniera pri jedle, hodia sa len na pravej strane tváre. Nejde pritom o nedostatok v oblasti zmyslového vnímania, ale v oblasti pozornosti. Pacienti dokážu presne popísať podobnosti a rozdiely medzi objektmi, ktoré im boli súčasne predkladané vpravo a vľavo, s domnením, že hádajú a zameriavali sa na predmet v nepostihnutom priestorovom poli. Dretske („Perception without Awareness“, s. 165n) sa odvoláva na štúdie J. Driver a P. Vuilleumiera „Perceptual awareness and its loss in unilateral neglect and extinction“. In: Dehaene, S. ed. „The Cognitive Neuroscience of Consciousness.“ Cambridge, MA: MIT Press/A Bradford Book, 2001, s. 39-88. Tu ide o s. 40. Druhou je štúdia Driver, J. „What can visual neglect and extinction reveal about the extent of „preattentive“ processing?“. In: Kramer, A. F. et al., eds. *Convergent operations in the Study of Visual Selective Attention*. Washington, D. C.: APA Press, 1996.

²³³Prinz, J. J. cit. d., s. 310n.

²³⁴Platí to aj pre nenarušené vnímanie, por. tamže, s. 311n. Por. zmienené heslo O'Regan, in: Nadel, L., ed., cit. d., s. 2613n.: pri zrakovom vnímaní máme pravdepodobne vysoko kvalitný, komplexný, ale krátkodobý vnem daného prostredia, obrazovú „repliku“ vnímaného (ikon). Ak je dostupných viac informácií, než sme schopní využiť, musíme si vybrať, ktorú časť si zapamätáme a teda, ktorú zabudneme.

²³⁵Keď sú slepozrakí pacienti behom testu nútení uhádnuť, aké vlastnosti mal ukázaný predmet (podľa vlastných slov nič nevidia), je im daný dôvod, aby prijaté informácie následne využili. Inak však motiváciu nemajú. Dretske, F. „Perception without Awareness“, s. 170.

(v daných štúdiách daná v podobe vykonania určitej úlohy, prípadne v kontexte zameranej pozornosti) spôsobuje, že informácie sa stávajú dostupnými pre vedomie. Dostupnosť je práve podľa niektorých interpretácií kritérium pozornosti a teda vedomia.²³⁶ dostupné môžu byť z množstva prijímaných informácií len tie, ktorým sme výslovne venovali pozornosť, a ktoré potrebujeme nejak zužitkovať, nakoľko pracovná pamäť uchováva len časť prezentovaných informácií, ako ukázali aj Sperlingove testy.²³⁷ To je dané spolu s motiváciou vnímania. Rovina vnímania, o ktorej je práve reč, v pojme motivácie resp. pozornosti prepája implicitnú a explicitnú stránku vnímania a z toho dôvodu je možné sa na ňu odvolávať: hovoriť o počutí ako o vnímaní bez týchto vplyvov nie je dostačujúce.

Očakávaní, absencie a filozofi

Myšlienka očakávaní, ktoré sú zodpovedné za vnem absencie niečoho očakávateľného je tiež predmetom filozofickej diskusie spájajúcej sa so snahou vysvetliť nielen vnímanie, ale aj ontologický status absencií. Ak je absencia vnímaná len na základe očakávaní, nie je objektívnou entitou a jej existencia závisí na subjektívnom mentálnom stanovisku, napríklad očakávaní. (To je akási podoba závislosti absencie na mysli, s ktorou niektorí filozofi nesúhlasia a hovoria radšej o fyzikálnej objektivite absencií, ako uvidíme v kapitole venovanej Royovi Sorensenovi.) Tieto teórie súhrnne nazýva Boris Kukso ako „postojové“ (*at-*

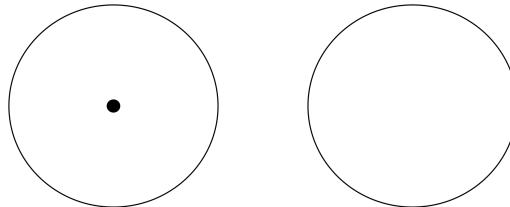
Viacero iných fenoménov vnáša do úvahy Prinz, J. J. cit. d.

²³⁶Prinz, J. J. cit. d.. Podľa Prinza pozornosť činí prítomné informácie *dostupnými* pre pracovnú pamäť (vedomými), pričom tie nemusia byť nutne pamäťou *zakódované*. Odvoláva sa na fakt, že mnohé informácie sú vedome zakúšané (atendované), ale napriek tomu nie všetky z nich sú ukladané v pracovnej pamäti, ako potvrdzuje zvl. fenomén slepoty k zmene (zmenu vidíme, ale nie sme si jej vedomí). Keď si zmenu všimneme, znamená to, že došlo k jej zakódovaniu. Zakódovanie v pracovnej pamäti môže byť chápané ako príkaz pre udržanie aktivity perceptuálneho systému viac než ako reprodukovanie kópií perceptuálnych stavov. Vedomie potom nezávisí na kódovacej aktivite, ale na dostupnosti informácií, ktoré *môžu byť* zakódované. Táto dostupnosť vnemov pre pracovnú pamäť má podľa Prinza povahu neurálnej synchronizácie (zladené neuróny „prehlušia“ tie ostatné). – Prinz (s. 322) uvádza ďalšie koncepcie vedomia založené na pojme dostupnosti (Kirk, Tye).

²³⁷Sperlingove testy experimentálne potvrdili, že sme schopní zapamätať si a použiť len časť prijímaných informácií v závislosti na účeli, pre ktorý ich máme použiť (t. j. v závislosti na tom, na čo sa zameriavame). Subjektom bol dvakrát prezentovaný ten istý súbor deviatich písmen behom doby 50ms. Prvýkrát si subjekty mali vybaviť pokiaľ možno čo najviac písmen, identifikovali však maximálne štyri písmená z celkového počtu. Druhýkrát mali identifikovať len písmená z jedného riadku (pokyn zaznel až po odstránení zobrazenia písmen), dokázali identifikovať každé písmeno – teda vyextrahovať dva až trikrát viac informácií na základe zamerania sa na časť z celku. Sperling, G. „The information available in brief visual presentations“. *Psychological Monographs*. 1960, č. 74, s. 1-29, s. 20, cit. in: Dretske, F. „Perception without Awareness“, s. 175, por. Prinz, J. J. cit. d., s. 319.

titudinal): absencie sú podľa nich vnímané, no nie sú objektívnymi prvkami skutočnosti, ale závisia na vnímaní či na niektorom z mentálnych postojov, ktoré vnímajúci zaujíma.²³⁸ Absencie podľa toho nevnímame preto, že sú, ale preto, že máme nejaký dôvod ich vnímať.

Myšlienka absencie závislej na očakávaní sa odvádza od textu Richarda Taylora „Negative Things“, ktorý sa problému absencií explicitne venuje. Taylor tu okrem iného uvažuje o možnosti priameho videnia absencie. Uvádza k tomu príklad s dvoma kruhmi, ktoré pred sebou vidíme. Ľavý kruh má bod uprostred, pravý kruh je prázdny:



Obr. Taylorove kruhy

Taylor chce ukázať, že to, že vidíme pravý kruh prázdny, nie je vecou myšlienkovej inferencie založenej vo videní ľavého kruhu s bodom uprostred, ale že ho ako prázdny vidíme (v tomto zmysle) priamo (*directly*).²³⁹ Argument je založený na analógii: videnie ľavého kruhu nepozostáva z videnia kruhu a bodu, a z následného vyvodenia faktu „bodu v kruhu“, vidíme bod v kruhu. Analogicky videnie prázdneho kruhu nepozostáva z videnia kruhu a prázdna a ná-

²³⁸ „Some theorists concede that absences are perceived, but argue that the very act of perception is responsible for their existence. This can be called the ‘attitudinal’ theory of absences, according to which, although we perceive absences, they are not objective features of reality, but depend on the perception or on some other mental attitude, such as expectation or hypothesis making.“ Kukso, B. „The Reality of Absences“. *Australasian Journal of Philosophy*. 2006, roč. 84, č. 1, s. 21-37, s. 30.

²³⁹ „One does not ... perceive two bare particulars, a dot and the circle, and then somehow conclude from the existence of these to the existence of a fact consisting of the dot’s being in the circle ... [F]rom the perception of this fact, there is no need to *infer* it, ... there simply is no inference involved at all, but only direct apprehension. One simply sees, in short, that the dot is in the circle. (...) [S]uppose we turn to the second circle, which is empty. What we immediately perceive now, of course, is a circle, and we fail to perceive any dot. But this non-perception of a dot is not *merely* a failure to perceive – this would have resulted equally from keeping our eyes closed. What we now directly perceive is the circle, *and* the fact, complex, or state of affairs consisting of its being empty.“ Taylor, R. „Negative Things“, cit. d., s. 444n.

sledného vyvodenia faktu, že kruh je prázdny; vidíme fakt „kruh je prázdny“ priamo. Taylor však bezprostredne po predložení argumentu v poznámke pod čiarou dodáva, že „prázdny kruh“ vnímame za predpokladu, že bod v kruhu hľadáme,²⁴⁰ čím možnosť priameho videnia stavia do iného svetla a zároveň predjímá kritiku, ktorá sa voči tomuto argumentu vzniesla:²⁴¹ keďže očakávame bod, o „prázdnom kruhu“ hovoríme ako o prázdnom *od bodov*, nie ako o prázdnom *od štvorcov, čiarok, a pod..* Teda fakt, ktorý popisujeme, nevidíme priamo, ale na základe mentálneho nastavenia, ktoré vnímaniu predchádza a ktoré ho zároveň obsahovo definuje.

Videnie prázdna, ktoré Taylor popisuje, tak nie je priame v tom zmysle, ako keď vidíme bod. Očakávanie v ňom zohráva rozhodujúcu rolu pre to, aký fakt budeme vnímať. Tento argument sa dá vzťahovať na premiéru *4'33"* a ukazuje, že *očakávanie* „na koncerte bude znieť hudba“ dáva isté oprávnenie popisu, že počujeme ticho. Toto ticho je popísané výpoveďou: „Nepočujem hudbu“, prípadne: „Počujem, že hudba nehraje“. (Oba popisy neodlišujú – v duchu prvých Cageových poslucháčov – počutie hudobných a nehudobných zvukov a teda neodlišia akcent pozornosti na zvuky iných než hudobných, ktorý by sa do popisov inak mohol premietnuť. To, ktorý popis zvolíme, závisí od predpokladov, ktoré prijímame: ak si myslíme, že k počutiu náleží zvuk, „nepočujeme hudbu (žiadne zvuky)“, ak si myslíme, že je možné počúvať a nič nepočuť, použijeme druhý výrok („počujem, že hudba nehraje“). Oba výroky pritom nevylučujú, že (fyzikálne) počujeme iné zvuky.)

Koncertná sieň bola prázdna od hudobných zvukov, ktoré boli predmetom očakávania a nie od nehudobných zvukov, ktoré však s očakávaniami nijak nesúviseli. Preto je možné hovoriť dokonca o tom, že je irelevantné, že boli ušami poslucháčov percipované. Ticho, ktoré poslucháči počuli, tak bolo negatívne vymedzené absenciou konkrétnej udalosti, čím samo dostalo isté pozitívne určenie (bolo tichom hudby). Predložené postrehy sa v týchto bodoch dotýkajú nielen oblasti vnímania, ale aj reči, a vrátime sa k nim (v kapitole o Royovi Sorensenovi) v súvislosti so spôsobom, ako chápal ticho John Locke. Nateraz sa dá povedať, že ticho je možné vnímať za predpokladu, že vnímanie absencie zvuku je podmienené očakávaniami. To zároveň nemusí znamenať, že absencie ako také sú na mysli *závislé*, v silnom *ontologickom* zmysle, ako argumentuje

²⁴⁰ „Provided, of course, that we look for a dot; we might not notice whether the circle does or does not contain a dot. (...) When I speak of the circle as empty, I mean, of course, empty of dots.“ Tamže, s. 445.

²⁴¹ Molnar, G. „Truthmakers for Negative Truths“. *Australasian Journal of Philosophy*. 2000, roč. 74, s. 57-65. Argument a námietku nájdeme u J.-P. Sartra (*Bytí a nicota: pokus o fenomenologickú ontológiu*. Preklad O. Kuba. Praha: Oikúmené, 2006, s. 47).

Kukso.²⁴² Všetko vnímané je vo fenomenologickom zmysle „závislé“ na mysli (fenomenálna kvalita je viazaná na subjekt – videnie červenej a počutie melódie sa nedá zakúsiť objektívne, teda objektívne porovnať s videním červenej a počutím melódie u niekoho iného). To však neznamená, že musíme hovoriť o závislosti v zmysle existencie ako ontologických entít. K otázke sa ešte vrátime.

Dôsledkom, ktorý má pre vnímanie motivácia, zameranosť a očakávania a ktorý je potrebné vziať do úvahy, je, že Cageove závery nie sú úplne presvedčivé. Ticho ako absencia *dáva* zmysel do tej miery, do akej ju chápeme ako výraz subjektívneho nastavenia pri vnímaní. Je zároveň vecou miery: ak čakáme absolútne ticho, úplnú absenciu zvukového pléna, toto očakávanie sa ťažko splní. V umiernených podobách, kde sa ticho vzťahuje len k očakávaniam týkajúcich sa určitých častí zvukového poľa, však je možné adekvátne hovoriť o jeho vnímaní.

Druhý dôvod, prečo skúmať ticho ako absenciu nedáva zmysel

Vychádza z postoja, ktorý môžeme označiť za epistemický a na ktorý sme už narazili v rámci úvah o Cageovom hudobnom naturalizme. Skúmanie zvuku ako absencie nedáva dobrý zmysel, keďže nemôžeme počuť alebo vidieť absenciu. Vždy počujeme či vidíme *niečo* (bez ohľadu na to, či ticho je absenciou alebo nie). Môžeme počuť len zvuky. Tento dôvod dopĺňa prvý, nenájdeme ich však odlíšené či samostatne analyzované.

Práca s prázdny miestami v textoch je myšlienkovu zakotvená skladbou *4'33"*. Analógiu k nezámerným zvukom, ktoré sú zámerne vsunuté do rámca trvania hudobnej skladby, môžeme pozorovať v písanom texte ako prázdne miesta, ktoré sú do neho vsunuté zámerne a ktoré majú byť akousi textovou paralelou k tzv. tichým miestam v hudobnej skladbe.²⁴³ V rôznych vydaniach textov a v zborníkoch majú byť preto prázdne miesta rešpektované. Prázdne miesta, ktoré čitateľ vidí ako prázdne od textu, poukazujú na ich zdanlivú prázdnotu a na ich kontextuálne vnímanie umožnené textom či zvukom.

Spôsob práce s prázdny miestami

Texty *Silence* obsahujú prázdne miesta, stĺpce, riadky, intenzifikované medzery medzi slovami či slovami a interpunkciou, ktoré zaberajú aj celú stránku textu

²⁴²Kukso, s. 31.

²⁴³„[V souvislosti s touto přednáškou je třeba poznamenat, že prázdná místa, která nebyla respektována ve sborníku *It Is*, ale jsou dodržena v následujícím textu, zastupují ticho, které je součástí *Přednášky*.]“ Cage, J. *Silence*, s. 128.

a ktoré nemajú funkciu a zmysel vzhľadom k obsahu textu. Majú však formálnu funkciu. Ako pre hudbu, tak aj pre text má jeho forma výpovednú hodnotu, ktorá sa hlási k slovu najmä v tých úsekoch prednášok a typicky v mezostichoch, kde vlastný text postráda ako celok zmysel či slovný význam.

Strata výpovednej hodnoty nie je v Cageových textoch ojedinelá a tak sú prázdne miesta bežnou súčasťou textu. Za príklad upriamenia pozornosti na nepodstatnosť významu môžeme uviesť refrénovitú variáciu z „Přednášky o ničem“: „A teď jsme zde, na začátku třináctého segmentu čtvrtého oddílu této přednášky. Stále více mám pocit, že se nedostáváme nikam ... a to mě těší.“²⁴⁴

O rozpade syntaxe a strate zmyslu textov vo vzťahu k demilitarizovanému jazyku sme hovorili. Ďalším dôvodom textovej tvorby bez obsahového zmyslu, ktorý textom dáva zmysel z hľadiska formy,²⁴⁵ je komponovanie textov na spôsob hudobných diel. Prednáškové texty v *Silence*, mezostichy, texty *Empty Words* a iné, sa ideálne (ako bolo zmienené) majú čítať nahlas. Práve tieto texty obsahujú najviac prázdnych miest v porovnaní s článkami, ktoré sú bežnými textami, zaujímavými hlavne čo do obsahu.²⁴⁶

Komponovaním textu na spôsob hudby Cage upozorňuje na zvukovú hodnotu reči a slov, na ktoré často reč redukuje: „Slova jsou pouhé zvuky. Který zvuk, na tom nesejde.“²⁴⁷ Nahlas prečítaná prednáška alebo mezostich, pozostávajúce z významovo nespojených slov, oslabuje vnem zmyslu slova a koncentruje vnem znenia vyslovených hlások. Zvuk je miestami jediný, čo z textu po prečítaní ostáva (typicky *Empty Words*). Text je viditeľným pokusom o zachytenie zvuku (bez ohľadu na to, či vyjadruje myšlienku alebo nie), ktorý je pre hlásku špecifický. Zložky reči, písmená (hlásky) sú pôvodne výrazom kmitajúceho vzduchu a dychu, ktorým sa z hudobného orgánu, pľúc, transformujú do počuteľných vibrácií. Hudobnosť reči a slov a krehkosť ich významu neseného zvukom tak priamo odráža nespočetnú variabilitu farieb zvuku, ktorý, ak je zapísaný v podobe písmena, pôsobí definovane, ale znie vždy inak podľa toho, kto ho ako vysloví.

Zmysel prázdnych miest je na prvý pohľad daný hudobným rozmerom hlások a reči. Prázdne miesto označuje zámerné mlčanie či neprodukovanie žiad-

²⁴⁴Tamže, s. 123.

²⁴⁵„It doesn't make any ordinary sense, but I think we know now from our own experience ... that there isn't such a thing as a thing that doesn't make sense.“ Cage v rozhovore s R. Cordierom, in: Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*, s. 139.

²⁴⁶Text „Robert Rauschenberg, umělec a jeho dílo“ napríklad obsahuje prázdne miesta oddeľujúce jednotlivé odstavce, Cage však v úvode píše, že grafická úprava nie je podstatná.

²⁴⁷Cage, J. *Silence*, s. 135.

neho zvuku (zdržanie sa hry na nástroji) a tým umožňuje, aby do čítania textu (reči) prenikli nezámerne zvuky. V „Prednášce o něčem“ sa kladie napríklad dôraz na to, že je potrebné „dodržať“ tiché miesta. I keď ide prevažne o pokyn ku grafickej podobe textu, je možné ho chápať aj ako pokyn k jeho čítaniu.

Podobná situácia nastáva pri čítaní textu „45' pro recitátora“. Formálne text pripomína grafickú partitúru. Hlasitosť je indikovaná typograficky. Text má po ľavej strane časovú os, jedna sekunda je rozvrhnutá po pravidelných úsekoch na jednu stránku. Množstvo textu, ktoré sa má behom indikovaného času prečítať, sa líši, od takmer neovládateľných miest, ktoré splynú do jednodielnej hlukovej koláže, po slovné prázdno. Slovné prázdno je rovnako zaopatrené časovým indexom. V týchto pasážach behom daného času teda nastáva zámerné mlčanie podobne ako pri 4'33". Medzery nie sú skutočnými prázdňami od zvuku, opäť tu vstupuje do hry sledovanie náhodného zvuku a času.

Prázdno tu zároveň demonštruje svoju nutnosť pre zmysel reči, ktorý je miestami vo zvukovom kontinuu prednesu ťažké nájsť, aj keď v texte je. Napísaný a videný text umožňuje lepšiu orientáciu v zmysle, pretože obsahuje medzery, v počutí textu (či bežnej reči) je situácia menej stabilná, hlásky sa zlievajú vjedno, keďže pre rýchlosť prednesu musí prednášajúci medzery čo najviac vypúšťať. Je zjavné, že nielen „slová napomáhajú tichu“, ²⁴⁸ ako Cage píše, ale aj tichá (slovné pauzy) napomáhajú slovám, ktoré sú vďaka nim v bežnom zmysle lepšie zrozumiteľné. Slová demonštrujú neutíchajúce hluky prostredia v reči, tichá napomáhajú významu slov.

Vo väčšine prípadov analógia počutého zvuku slova prednášky ako notovaného zvuku a počutého neartikulovaného zvuku mimo obsah prednášky ako nenotovaného zvuku skladby zodpovedá. Zdržaniu sa slov je vyhradený buď len priestor na stránke alebo aj čas. Pri tichom čítaní textu prázdne miesta vidíme.

Videnie prázdnych miest a dve interpretácie

Pracovať viac s videním než s počutím prázdnych miest začal Cage od textov *M*, kde textová biela často dominuje, hoci často neoznačuje pauzu od slova, nádychy či časové úseky, ale skôr priestor, v ktorom hlásky a slová zaznievajú a ktorý je variabilný. Tieto texty akoby evokovali iný spôsob čítania, ktorý máme zachytený už v *Silence* pri texte „Prednáška o ničem“: „Čtení by nemělo být nepřirozené (k tomu by mohlo dojít při přísném dodržování polohy slov na stránce), ale s *rubatem*, které se používá v běžném hovoru.“ ²⁴⁹ Slová prednášky

²⁴⁸ „Ale teď jsou tu ticha a slova napomáhají těm tichům.“ Tamže, s. 109.

²⁴⁹ Tamže.

sú zoradené do stĺpcov (štyroch taktov), ktoré sú výrazne od seba oddelené, na polovici strany 124 sa nachádza len jeden znak. Pri ústnom prednese nemáme rešpektovať prázdne miesta, tie nemajú byť postrehnuteľné v reči a narúšať jej prirodzený tok. Pri čítaní textu ich však nemôžeme ignorovať, vidíme ich, aj keby sme nechceli.

Ide o variáciu zámerne vytvoreného viditeľného miesta v texte, ktoré sa „neprečíta“, ale v tichosti sa preskočí. Toto preskočené prázdne miesto nejakým spôsobom reprezentuje ticho, prečítanie daného miesta má mať vzhľadom k tichu nejaký zmysel. Je možné vidieť tu dva odlišné zmysly videných prázdnych miest, ak na problém pohliadame v kontexte toho, čo už zaznelo.

Prvá interpretácia Význam tichého miesta textu si môžeme vyložiť tak, že čítanie potichu nie je len videním prečítaných znakov a preskočených prázdnych miest medzi nimi, ale je zároveň imaginatívnym počutím textu, ktorý sa potichu číta. Pri čítaní zároveň počujeme text v hlave zníť, aj keď ušami nepočujeme zvuk jeho slov. Znenie textu, súčasné s videním textu, sa odohráva na rovine mimovoľného sprevádzania čítaných slov našim hlasom alebo hlasom niekoho iného, a to v čitateľovej hlave. Pointa je v tom, že keď v texte, ktorý čítame potichu, narazíme na prázdne miesta, tie počujeme po istú dobu „zníť“, teda počujeme absenciu od zvukov v rámci imaginatívneho znenia čítaných slov. Počujeme ticho v predstavivosti.

To však pravdepodobne nebude fungovať, na čo Cage naráža. Keď totiž „prečítame“ prázdne miesto v texte (povedzme, že počujeme zníť prázdne miesto v texte), v hlave sa nám roja ďalšie slová a vety namiesto toho, aby utíchli a aby sme vnímali neprítomnosť a teda neznenie akýchkoľvek slov. Myšlienково sprevádzame aj prázdne miesta textu. Keď sú prázdne miesta zdôraznené, je proces viac zjavný, ako keď text obsahuje len medzery medzi slovami, ale odohráva sa pri čítaní každého textu. Čítame tiež slová medzi riadkami a nielen významy napísaných slov, s textom vedíme dialóg.²⁵⁰ Tieto bočné aktivity môžu byť a často sú pre nás podstatnejšie, než text sám a môžeme na ne zamerať pozornosť.

Ďalším dôvodom, prečo prázdne miesto ako vizuálny obraz predstavovaného ticha nefunguje, je, že akonáhle by sa čitateľ odvrátil od čítaného textu

²⁵⁰Nevyslovený rozmer textu, ktorý je v ňom implicitne zahrnutý chápe filozof Don Ihde (*Listening and voice: phenomenologies of sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007) ako horizont vysloveného, ticho (zvl. s. 162nn). Por. tiež jeho popis vnútornej reči či zvukovej imaginácie, s. 131-144, ktoré včleňuje do rámca svojich analýz fenomenológie zvuku.

a chcel by vnímať v hlave znejúcu absenciu, jeho pozornosť môžu ešte zaujať skutočne znejúce zvuky, ktoré predtým nevnímal alebo myšlienky v širokom zmysle slova, ktoré snažné prázdno pohotovo zaplnia. Skončí sa predstavivosť prázdna a začína zaoberanie sa plénom.

V rámci tejto interpretácie narážame na problém predstavivosti, podobne ako to bolo s predstavovaním si a očakávaním ticha pri premiére skladby 4'33". Z textov *Silence* nie je úplne jasné, či „predstaviť si“ pre Cagea znamená ešte niečo iné než „očakávať“. Vieme, že čo sa týka hudby, je ticho sčasti výrazom naučených tonálnych asociácií.

V zmysle zmienenej interpretácie zohráva predstavivosť predsa len inú rolu, ktorá je však vzhľadom k tichu klamná a neproduktívna. Predstaviť si znamená vytvoriť v mysli (fantazijne, mimovoľne a nezámerne) niečo, čo nie je skutočné a môže byť len objektom mysle. Fantazijný predmet by mal byť vytvorený na základe analógie s videnou absenciou textu, čo však nie je možné. Niečo v predstavivosti musí byť niečím, nemôže byť ničím. Ticho ako nič, ako absolútnu absenciu niečoho, si nie je možné predstaviť (podobne ako nie je možné ho ako absolútne podľa Cagea vnímať). Ticho ako absenciu nie je možné ani myslieť, nakoľko táto predstava je plná náhradných jednotlivín, ktoré myslené prázdno začínajú reprezentovať ako nejak určené, čím prázdno prestáva byť prázdnom.

V rámci úvahy o premiére 4'33" sme zase narazili na opačný význam predstavivosti. Predstavy a očakávania poslucháča tu do tej miery podmieniajú spôsob vnímania a spôsob popisu vnímaného, že očakávanie/predstava poslucháčovi *umožňuje* hovoriť o vneme absencie zvuku, ktorý očakáva. Predstava sprevádza vnímanie a tvorí očakávanie, ktoré spolu s vnímaním vzniká.

Rozdiel je v prístupe: keď poslucháč očakáva zvuk, neočakáva a nepredstavuje si ticho, ale zvuk. Keďže očakávanie sa nenapĺňa, počuje ticho (nepočuje zvuky). Keď čitateľ vidí prázdne miesta, ktoré by v jeho predstavivosti nemali byť sprevádzané imaginatívnym hlasom vlastného čítania, narazí na to, že tento hlas neutícha. Prázdno je v rovine imaginárneho posluhu zaplnené imaginárnym zvukom.

Druhá interpretácia Druhá možnosť, ako chápať textovú analógiu prázdnych miest a ticha, je chápať prázdne miesta výlučne ako zrakovo vnímateľné, bez zvukových asociácií či súvislostí s imaginatívnym počutím. Znamenalo by to chápať prázdne miesta ako videné absencie textu a pokúsiť sa popísať zrkový vnem ich absencie. V závere by sme viedli analógiu viditeľných prázdnych miest s tichom.

To, že ide o metaforu, je jednou slabinou takéhoto postupu, zvlášť ak ho

máme chápať v kontexte Cageovej myšlienky o tichu ako trvaní nezámerých zvukov, ktorú Cage nechápe metaforicky, ale doslovne.

Druhou slabinou tohto postupu je, že narazíme na ten istý problém, ako pri skúmaní absencie zvuku: na možnosť vidieť absenciu. Medzeru alebo prázdne miesto textu nevidíme izolovane od textu, ale k jej vnímaniu potrebujeme text, teda kontext. V tom sa daná metafora v konečnom dôsledku obracia k tichu ako hudobnej pauze.

K viditeľným prázdny miestam, ktoré sú svojim spôsobom blízke Cageovým, sa vo svojich básniach v zbierke *Bílá místa* obracia Ladislav Nebeský.²⁵¹ Jeho prístup ukazuje možnosť vnímať nielen viditeľné prázdne miesta ako dané a vymedzené rámcom textu, ukazuje aj to, že možnosť vnímať ich je daná práve určitým *porozumením* daného kontextu. Prázdne miesto nestojí nikdy samostatne, inak by nebolo ničím, čo by sme vnímali, čo by sme vnímali ako prázdne a teda ako zmysluplné (opäť narážame na to, že prázdno nie je úplným nič, ale má určitý význam).

To jasne vidíme v úvodnej sérii prípravných básní, ktorá má čitateľa oboznámiť s princípom, na akom básne fungujú. (Prázdno si vyžaduje komentár: Cage podobne k svojim textom pripája rozličné návody a vysvetlenia a objasňuje zmysel prázdnych miest.) Na jednej dvojstránke vidíme prázdne miesto, ktoré je zrozumiteľné na základe logickej dedukcie z predošlých postupov ukrývania písmen podľa návodu. Podľa neho je miesto prázdne od slova „mlčanie“. Tým, že má zmysel, ktorému rozumieme, sa líši od nepopísanej, vizuálne rovnako prázdnej strany. V prázdnom mieste sú logicky a implicitne zahrnuté slová, teda má (konkrétny, ale variabilný) význam (ako v prípade slova „mlčanie“) a zmysel,²⁵² narozdiel od plochy, na ktorej nie je vysádzaný text a ktorá obvykle nemá pre text obsahový zmysel. Oproti vymedzenému miestu, ktoré má zmysel, tu nájdeme mnoho iných miest, ktoré sú len zdanlivo prázdne, ale v skutočnosti prázdne nie sú, pretože nič v kontexte celku nemajú znamenať, nemajú byť od čoho prázdne. Prázdne miesto vždy stojí v rámci textu, z ktorého naberaá svoj význam.

Básne majú svoj návod, ktorý označuje, ktoré miesto je prázdne a akým spôsobom je prázdne. Ak by totiž čitateľ názornú a väčšiu časť knihy preskočil takmer k záveru, nájde tam podivné riadky písmen a medzier, medzi ktorými

²⁵¹Nebeský, L. *Bílá místa*, cit.d. Stránky textu nie sú číslované.

²⁵²Nebeský tiež uvažuje viacnásobnú neviditeľnosť, ktorá je logicky vymedzená textom na základe úsudkov iného rádu – na základe iných kontextov, v ktorých čitateľ prázdne miesto číta. Tiež zvažuje záporný zmysel prázdneho miesta (písmenné nápovedy, ktoré pomáhajú určiť zmysel prázdneho miesta, sú preškrtnuté). Čitateľ nevidí niečo, čo tam byť nemá.

môže síce vidieť abecedné či iné súvislosti, ale ktoré inak nedávajú ani slovný ani grafický zmysel a už vôbec nie poetický. Nejde teda o videnie prázdna v senzorickom zmysle. Ide o videnie zmyslu vecí, ktoré je dané porozumením a ktoré štrukturuje videné prázdne miesto ako *prázdne od* niečoho konkrétneho. Nebeský poukazuje na podmienenosť videnia kontextom, ktorý v zdanlivom prázdne nachádza plnosť.

Cageove prázdne miesta majú znázorňovať ticho, čo je návod k chápaniu ich zmyslu. Nejde teda o dôraz na možnosť zrakovo vidieť absenciu, ale o vzťah medzi textom, jeho absenciou a zmyslom, ktorý sa čitateľovi ukazuje. Priestor, na ktorom absentuje text, sa nutne vzťahuje k priestoru zaplnenému textom. Prázdne miesto odkazuje na nezámernú plnosť zvukov či slov. Zraková metafora v tomto neprináša nič zásadne nové, len opätovný dôraz na kontextualitu a relativitu (vzťažnosť) vnímania ticha, ktoré je blízke tichu ako hudobnej pauze, prirodzene ak odhliadneme od roviny intencionality hudobnej pauzy.

Ide o prázdnotu od niečoho, či už hovoríme o zvuku alebo slovách, ale nie o prázdnotu zmyslu. Akonáhle hovoríme o zmysle, ktorý vnímame na pozadí vecí alebo na pozadí absencie vecí, opúšťame kontext fyzikálneho chápania vnímania a hudby, ktoré Cage v podstate prezentuje. Vnem ticha ako absencie, ktorá sa kontextuálne vzťahuje k vnemu zvuku, ukazuje akúsi čistú danosť zmyslu pri vnímaní, ktorý nie je primárne daný vnímaním nejakej veci, ale vnímaním súvislosti, na základe a prostredníctvom ktorej vec vnímame. Vnem absencie je tu výrazom oboznámenosti s kontextom, niečím, čo je dané v čase.

Ako bolo zmienené, Cage síce rád hovorí o tichu ako nevnímateľnej absencii, ale navodzuje tiež myšlienku ticha vnímateľného na základe trvania času. Predtým, než sa k súvislosti ticha a času obrátime v tretej časti práce, budeme sa venovať dvom iným, tentokrát rýdzo filozofickým koncepciám o tichu ako počuteľnej a počúvateľnej absencii zvuku Roya Sorensena a Iana Phillipsa.

II Druhá časť

Ticho je absencia, ktorú počujeme a počúvame

3 Počujeme ticho, absenciu zvuku (Roy Sorensen)

Päť desaťročí po Johnovi Cageovi sa stretávame s pokusom o obhajobu postoja, ktorý Cage zavrhol. Analýzou vnímania ticha završuje svoju knihu *Seeing Dark Things* filozof Roy Sorensen a tým otvára súčasnú podobu diskusie v rámci analytickej filozofie.²⁵³

Sorensen označuje ticho za „najvlastnejší vnem absencie,“²⁵⁴ v rámci knihy však o ňom pojednáva len v jednej a to poslednej kapitole ako o ďalšom z príkladov vnemu absencie a od vnímania iných absencií ho principiálne neodlišuje.²⁵⁵ Jeho hlavná téza o tichu: „Počutie ticha je úspešným vnemom absencie zvuku.“²⁵⁶ Snaží sa ju podoprieť viacerými príkladmi, ktoré sú prostriedkom argumentácie v celej knihe a racionalizovať na základe metodologického rámca, ktorý je daný kauzálnou teóriou vnímania (*causal theory of perception*; ďalej KTV) a teóriou neepistemického videnia (*non-epistemic seeing*) Freda Dretskeho.²⁵⁷ Keďže všetky mody zmyslového vnímania sú podľa autora vysvetliteľné z jedného princípu, aj vnímanie ticha má byť vysvetliteľné spoločným rámcom pre vnímanie absencií akýmkoľvek zo zmyslov.²⁵⁸

Sorensenovým primárnym zámerom nie je samotná analýza absencií. Na-

²⁵³Sorensen, R. A. cit. d., zvl. kp. „Hearing Silence“, s. 267-290.

²⁵⁴ „And I think the most profound perception of an absence is hearing silence.“ Tamže, s. 5.

²⁵⁵ „Indeed, most of the issues in this book spring from *visual* riddles, this book is philosophy for the eye.“ Tamže, s. 9. „Much of what I say about the perception of total darkness applies to the perception of silence.“ Tamže, s. 18.

²⁵⁶ „Hearing silence is successful perception of an absence of sound.“ Tamže, s. 267.

²⁵⁷Dretske, F. *Seeing and Knowing*, cit. d.

²⁵⁸ „Nevertheless, the perception of absence is a phenomenon general to all the senses.“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 5. Výslovne sa zmieňuje zrak, sluch a hmat.

opak, analýza absencií slúži obhajobe KTV, pre ktorú sú absencie sporným prípadom.²⁵⁹ Podľa KTV môžeme vnímať len taký predmet, ktorý kauzálnne pôsobí na zmyslové orgány. Ak predmet na nás kauzálnne nepôsobí, nemôžeme ho vnímať. Problémom pre túto teóriu je, že sme schopní vidieť tieň, diery, tmu či počuť ticho. Tie však nie sú *niečím*, čo vidíme a počujeme, naopak zdá sa, že sú skôr ničím. Je však možné, že nič – absencia – na nás kauzálnne pôsobí tak, že ju vnímame?

Viacero kauzálnych teoretikov sa zhoduje na tom, že absencie kauzálnne nepôsobia a že v tomto smere je kauzálna teória explanačne nedostačujúca. Existujú výnimky. Kauzálnu aktivitu absencií obhajujú okrem Sorensena C. B. Martin a B. Kukso, na analýzy ktorých sa Sorensen priamo odvoláva.²⁶⁰ Chce ukázať, že absencie na nás kauzálnne pôsobia tak isto, ako predmety, zapríčiňujú, že ich vnímame a teda že vysvetľujúcim princípom vnímania vôbec (vnímania objektov a absencií) môže byť KTV.

Treba však dodať, že Sorensen si od týchto autorov neberie spôsob, ako hovoriť o vzťahu vnímania, absencií a kauzality, ale len predpoklad, že to nejakým spôsobom má byť možné. Sorensenovo tvrdenie je podstatne silnejšie než tvrdenie Martina a Kuksa. Martin a po ňom Kukso robia rozdiel medzi „kauzálnne relevantným“ a „kauzálnne operatívnym“ činiteľom.²⁶¹ Absencie nie sú podľa nich kauzálnne operatívne, ale sú kauzálnne relevantné. Argument stojí na tom, že pre kauzálnu relevanciu nejakého činiteľa je nutné zvážiť situáciu, v ktorej daný činiteľ je alebo nie je prítomný. Ak v následnom kauzálnom ráde vzniká za prítomnosti resp. za absencie činiteľa rozdiel, činiteľ je kauzálnne relevantný.²⁶² O takomto argumentačnom postupe sa v rámci kauzálnych teórií

²⁵⁹Tamže, s. 6, 18 (o obhajobe KTV).

²⁶⁰Martin, C. B. „How It Is: Entities, Absences and Voids“. *Australasian Journal of Philosophy*. 1996, roč. 74, č. 1, s. 57-65. In: Sorensen, R. A. cit. d., s. 18; Kukso, B. cit. d.. Podľa Kuksa (cit. d., s. 28) sú absencie fyzikálne objektívne (nezávislé na mysli), kauzálnne relevantné a vnímateľné: „[A]bsences do belong to the physical universe of space and time, they are not mind dependent, they can be perceived, and, most importantly, they are causally relevant.“ Martin tvrdí, že absencie sú časopriestorovo lokalizované stavy sveta (sú absenciou *niečoho*, narozdiel od prázdna, ktoré je absenciou všetkého). In: Kukso, B. cit. d., s. 29n.

²⁶¹„[A]bsences are not, and cannot be, the relata of causal relations. (...) Absences are not causally operative. But that does not show that absences are not relevant to the causal order of the universe.“ Kukso, B. cit. d., s. 34. Túto dištinkciu preberá Kukso od G. Molnara (cit. d., s. 77n), ktorý rozlišuje pojem kauzality ako operatívny (*operative*) a explanačný (*explanatory*) pojem. Operatívna kauzalita je na mysli nezávislý vzťah, ktorý prepája existujúce entity. Explanačná kauzalita nie je prirodzený vzťah, je to pojem, ktorý používame v rámci našich vysvetlení. Kauzálny diskurz o absenciách sa zakladá na explanačne chápanom pojme kauzality. (Absencie kauzálnne nepôsobia, ale môžeme pomocou nich kauzalitu vysvetľovať.)

²⁶²„The difference in the causal order of the universe is the difference between the entity's presence and its absence. Since both the presence and the absence are required in order

hovorí ako o tzv. teóriách rozdielu (*difference-making theories*): ak máme niečo pokladať za príčinu, musí spôsobiť rozdiel v účinku. Absencie sú vzhľadom k spôsobeným účinkom *relevantné*; čo je relevantné pre kauzálny rád, nesie známku *skutočného*, hoci nemusí ísť o entitu. O absenciách sa dá hovoriť ako o objektívnych rysoch (*features*) fyzikálneho sveta. – Podľa Sorensena však absencie *spôsobujú* kauzálny reťazec vnímania, chápe absencie ako kauzálne operatívne.

3.1 Kauzálne teórie vnímania

Charakteristika

Vráťme sa však o krok späť. Sorensen sa odvoláva na verziu KTV, ktorú pokladá za všeobecnú:²⁶³

„Subjekt S vníma objekt O len vtedy, keď medzi S a O dochádza k náležitému kauzálnemu spojeniu.“²⁶⁴

Ide o vysvetlenie vnímania na základe vzťahu externých objektov k subjektom, v ktorých spôsobujú zmyslové vnemy. Teórie nezohľadňujú subjektívne hľadisko (zameranosť, intencionalitu vnímania) a snažia sa vnímanie vysvetliť z objektívnej perspektívy, ktorá by odrážala fyzikálny základ tohto procesu. V tomto zmysle sú reduktívne: analýza je obmedzená na vzťah pôsobenia objektov na subjekt. Prirodzená otázka je: ako sa potom líšia od prírodovedeckého popisu vnímania?

KTV sú od začiatku spojené s pojmovou analýzou vnímania, ktorá ich odlišuje od skúmania empirických vied. Analýza mieri na bežný pojem vnímania,

that there be a difference, both the presence and the absence are causally relevant. If we consider causal relevance in terms of making a difference in the causal order of the universe, an entity's absence has as much causal relevance as the entity's presence.“ Kukso, B. cit. d., s. 32.

²⁶³Ide o verziu M. Tyea („A causal analysis of seeing“. *Philosophy and Phenomenological Research*. 1982, č. 42, s. 311-325; a *Consciousness, color, and content*. Cambridge, Mass.: MIT Press 2002), por. Sorensen, R. A. cit. d., s. 17. Tye sa snaží o presný popis kauzálného spojenia, ktorý figuruje v definícii.

²⁶⁴„S sees object O just when there is an appropriate connection between S and O.“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 20. Por. definíciu, ktorú uvádza A. Noë („Causation and Perception: the Puzzle Unraveled“. *Analysis*. 2003, roč. 63, č. 278, s. 93-100, s. 93): „S sees that *o* is *F* if and only if *S* has a visual experience as of *o*'s being *F*; *o* is *F*; and *S*'s experience depends, causally, on *o*'s being *F*.“ Rozdiel je v chápaní videnia ako *see that*, čo je zásadné, ako uvidíme ďalej.

ktorý podľa KTV zahŕňa kauzalitu: „vnímať“ implicitne poukazuje na kauzálnu aktivitu veci, ktorá je priamo vnímaná.²⁶⁵ „Priame“ vnímanie je technický termín. Teoretici KTV nevychádzajú z tradičných koncepcií vnímania (Lockov empirizmus), diskusiu v súčasnej podobe otvorili H. P. Grice²⁶⁶ a P. Strawson.²⁶⁷ Zatiaľ čo podľa Locka je vnímanie *priamym* vnímaním *mentálnych* entít – ideí, myšlienok, podľa súčasných KTV vnímame objekty *priamo*, bez sprostredkujúceho konceptu.²⁶⁸

Keďže ide o bežný spôsob, ako chápeme vnímanie, označuje sa priamy realizmus (*direct realism*) aj ako realizmus zdravého rozumu (*commonsense realism*, W. Child), ako naivný, pred-teoretický pohľad na vnímanie (Strawson). Podľa Strawsona platí, že pri bežnom vnímaní nespochybňujeme existenciu objektov mimo mysle: keď vnímam, verím tomu, že vec, ktorú vnímam, existuje nezávisle na mojom vnímaní. (To je dôvod, prečo sa niektorí domnievajú, že KTV sa vyhnú problému, ktorému čelia tradičné koncepcie, t. j. ako oprávniť bežné mienenie, ktoré nadobúdame pri vnímaní objektov – prečo veríme tomu, čo vidíme, prípadne ako je možné, že naše vnemy, predstavy resp. pojmy zodpovedajú skutočným vnímaným veciam.)²⁶⁹ Predpokladať, že zmyslová skúsenosť je spoľahlivá, znamená podľa Strawsona zároveň predpokladať kauzálnu závislosť zmyslovej skúsenosti na nezávisle na nej existujúcich veciach: ak by tam daná vec nebola, ani by sa nám nezdalo, že ju vnímame. Bežný pojem vnímania preto zahŕňa v sebe kauzalitu.²⁷⁰ To, akú konkrétnu podobu kau-

²⁶⁵ „[I]f the [naïve or unsophisticated] concept of perception we are concerned with had this degree of innocence, [it] is ... right to find implicit in it the general idea [of] causal dependence.“ Strawson, P. F. „Causation in Perception“. In: *Freedom and Resentment*. London: Methuen 1974, s. 66-84, tu s. 83, por. s. 82.

²⁶⁶Grice, H. P. „The Causal Theory of Perception“. cit. d. Grice (s. 123) síce používa pojem zmyslového dáta (*sense-datum; sense-impression*), avšak používa ho ako jazykovú skratku, ktorou sa skracujú výrazy typu „vidím poštovú schránku ako červenú“ („*S* sa zdá, že vníma *O* ako nejaký“). Nejde o zavedenie mentálnej entity.

²⁶⁷Strawson, P. F. „Perception and Its Objects“. cit. d. a Strawson, P. F. „Causation in Perception“. cit. d.

²⁶⁸K tomu a ku kritike KTV por. Hyman, J. „The Evidence of our Senses“. In: Glock, H.-J., ed. *Strawson and Kant*. Oxford: Clarendon Press, 2003, s. 235-253, zvl. s. 235nn.

²⁶⁹Podľa Hymana („The Evidence of our Senses“, s. 237) sa KTV nevyhne problému vzniku perceptuálnych mienení, nakoľko je kombináciou priameho realizmu a pojmovej analýzy.

²⁷⁰„[W]e think of perception as a way, indeed the basic way, of informing ourselves about the world of independently existing things: we assume, that is to say, the general reliability of our perceptual experiences; and that assumption is the same as the assumption of a general causal dependence of our perceptual experiences on the independently existing things we take them to be of. (...) It really should be obvious that with the distinction between independently existing objects and perceptual awareness of objects we already have the general notion of causal dependence of the latter on the former, even if this is not a matter to which we give much reflective attention in our pre-theoretical days.“ Strawson 1979, s. 51.

zálny reťazec má, je potrebné prenechať empirickým vedám, na ktoré je teória odkázaná (Grice).²⁷¹

Zásadným hnacím motorom teórie je snaha vyrovnať sa s Descartesovou pochybnosťou, ktorá tu má podobu problému halucinácií, ako to ukazujú známe Griceove príklady.²⁷² Predstavme si, že pred nami na polici sú umiestnené hodiny a my ich vidíme. Čo sme však nevedeli, náš mozog bol nejakým spôsobom stimulovaný tak, aby sme videli hodiny na polici. Dôvodom, prečo vidíme hodiny na polici, nie je fakt, že hodiny sú na polici, ale stav, ktorý bol mozgu navodený. Hodiny síce na polici stoja, ale to nestačí na to, aby sme ich videli. (Ak hodiny niekto odstráni, budeme ich vidieť naďalej.) Dôvodom, ktorý musíme vziať do úvahy, je kauzálne spojenie medzi skutočnosťou a vnímaním, závislosť vnemu na skutočnosti. Druhý príklad je tento: vidíme pred sebou stĺp. Ten tam aj v skutočnosti stojí. Bez nášho vedomia je však medzi nás a stĺp postavené zrkadlo, ktoré odráža iný stĺp, takže nevidíme stĺp pred nami, ale odraz tohto druhého stĺpu, hoci si myslíme, že vidíme stĺp pred nami. – Halucinácie, o ktorých je reč nielen v Griceových textoch, ale v mnohých následných štúdiách (množstvo príkladov nájdeme u Davida Lewisa),²⁷³ sa netýkajú náhodných psychologických epizód, ale základnej filozofickej pochybnosti, ako odlíšiť vnímanie a prelud. Pozícia je jasná: Grice chce ukázať, že videnie objektu musí byť skutočne zapríčinené daným objektom, aby sme mohli hovoriť o *videní* (narozdiel od halucinácií).

Problémy

Základná téza KTV je zároveň predmetom kritiky a živej diskusie,²⁷⁴ nakoľko (a) nie je zjavné, že bežný pojem vnímania nie je zrozumiteľný aj bez toho, aby bolo nutné sa odvolávať na kauzálnu aktivitu veci; teda (b) teória vylučuje možnosť, aby bol pojem vnímania bežne chápaný alternatívne, hoci by také chápanie mohlo byť mylné. Keď vidíme, nepoznáme nutne (kauzálne) procesy, ktoré sú vo videní zahrnuté, tie vedecky poznávame až dodatočne. Podľa nie-

²⁷¹Grice, H. P. cit. d., s. 144: „I see nothing absurd in the idea that a non-specialist concept should contain . . . a blank space to be filled in by the specialist. . . “. Por. Noë, A. cit. d., s. 93n.

²⁷²Grice, H. P. cit. d., s. 142.

²⁷³Lewis, D. *Philosophical Papers*, cit. d.

²⁷⁴Pre jej aktuálnu podobu viď zborník Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. cit. d. Strawsonove poňatie kauzality ako implicitne prítomnej v pojme vnímania je slabšie ako pôvodná Griceova koncepcia, ktorá implikuje, že pravdivosť tézy o kauzalite je známa každému, kto používa bežný pojem videnia. Por. Child, W. „Vision and Causal Understanding“. In: tamže, s. 161-180, s. 162.

ktorých autorov by preto kauzálni teoretici mali oslabiť svoje tvrdenie: bežný spôsob, ako chápeme videnie, je formou kauzálneho myslenia, je výrazom snahy vysvetliť, prečo vnímame to, čo vnímame.²⁷⁵ Strawson nemá na mysli, že musíme *poznať* kauzálne procesy vnímania vo vedeckom zmysle; na tvrdení, že veríme, že zmyslovú skúsenosť spôsobujú externé predmety, nie je nič vedecké. Námetka spočíva v tom, že ak by aj vnímanie kauzalitu zahŕňalo, to ešte neznamená, že kauzalita je dostačujúcim vysvetlením vnímania.

Problém je, že v niektorých situáciách nie je možné – na základe KTV – zo subjektívneho hľadiska rozlíšiť, o akú zmyslovú skúsenosť ide (*S* pred zrkadlom si myslí, že vidí stĺp či hodiny na polici). Halucinácia či zmanipulované videnie v sebe nevykazujú znaky skutočnosti alebo fiktívnosti, zo subjektívnej pozície sú od seba neodlíšiteľné. Z toho vzniká potreba hovoriť o kauzálnom vplyve skutočného objektu na subjekt, kauzálne spojenie tu figuruje ako objektívny odlišujúci dôvod. (Preto jednou z hlavných úloh pre túto teóriu je špecifikovať druh kauzálneho spojenia, ktoré medzi subjektom a objektom vzniká.) Avšak potom to, či vnímam alebo mám halucinácie, závisí na objektívnom stave vecí.²⁷⁶ Pri definovaní vnímania ako určeného kauzálnym spojením sa odvolávame na *objektívnu* skutočnosť.

KTV napriek snahe o presné definovanie kauzálneho spojenia medzi vide nou skutočnosťou a vidiacim neunikajú problému, ktorý plynie zo spôsobu, ako o vnímaní uvažujú. Ak škrtíme Descartesovu pochybnosť (ktorú by bolo možné rozšíriť i na manipulátorov vnímania a tak ďalej), potom povedať, že skutočne vnímame strom, pretože na nás kauzálne pôsobí, je filozoficky triviálne. Ak aj *teoreticky* umožní objektívne odlíšiť pravdivé vnímanie od halucinácií,²⁷⁷ činí to z pozície tretej osoby (niekoho, kto to *vie*). Ide o pozíciu objektívnej vedy, ktorá by rovnako mohla byť preludom. Vnímanie, ako ho bežne zažívame, je teda podľa takéhoto prístupu v zásade nespoľahlivé, pretože máme potrebu ho odlišovať od preludov. Zvlášť v prípade vnímania ticha poukaz na objektívny stav vecí jednoducho nestačí.

Teória tiež neumožňuje hovoriť o dôvodoch, prečo vidíme všetky rôzne

²⁷⁵ „[W]hat makes our ordinary thinking about vision a form of causal thinking is that the ‘because’ in our reasoning about seeing ... has to do with the explanation of why something happened...“ Child, W. „Vision and Causal Understanding“, s. 174, por. s. 169.

²⁷⁶ Lewis argumentuje kontrafaktuálnym stavom sveta: ak by sa veci mali inak, videli by sme niečo iné, než čo vidíme práve teraz.

²⁷⁷ Je to však otázne, nakoľko odlíšenie dvoch perceptuálnych skúseností čo do druhu ešte nezaručuje pozitívne vymedzenie halucinácií. Viď diskusiu prezentovanú v zborníku Macpherson, F. a D. Platchias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, zvl. článok o vzťahu naivného realizmu a problému halucinácií, Nudds, M. „Naive Realism and Hallucinations“. In: tamže, s. 271-290.

stromy ako „stromy“ a prečo tento strom a nie zrovna auto, ktoré vedľa neho stojí a načo nám všetky tie informácie sú. To je hlavnou otázkou pre filozofiu vnímania, ktorá je nielen vzhľadom k otázke zvuku a ticha najviac naliehavá.²⁷⁸

Problematika KTV je veľmi rozsiahla a diverzifikovaná, spleťtostiam a platnosti tejto teórie obecne sa nie je možné na tomto mieste podrobne venovať. Na teórie sa nebudeme dívať z perspektívy zvnútra,²⁷⁹ to sú otázky iného bádania. Bude nás zaujímať Sorensenova podoba KTV, v pozadí čoho stojí otázka, či jeho postup umožní vysvetliť vnímanie ticha, resp. odlíšiť vnem ticha od vnemu zvuku. Závery, ktoré Sorensen háji, sú kontraintuitívne a nie sú výlučne dôsledkom KTV. Jeho úvaha je zároveň podmienená teóriou neepistemického videnia. Argumentácia vychádza z *tejto* amalgámovej teórie vnímania, hoci základný rámec (a problémy) KTV preberá. Sorensenove tézy však do značnej miery stoja nezávisle na KTV.

Sorensen sa okrem toho pri obhajobe príčinnosti absencií výslovne odkazuje na druhú knihu, kp. 8, §3 a 6 Lockových *Esejí*.²⁸⁰ Nehlási sa priamo k Lockovej teórii vnímania, ale k jeho snahe o vysvetlenie *bežného mienenia* pri vnímaní absencií. Odkaz na Locka je pokusom navrátiť kauzálnych teoretikov, ktorí obhajujú nedostatočnosť teórie vzhľadom k jej problému s absenciami, k tradičnej koncepcii vnímania, ktorá sa absencie snažila do svojho rámca zahrnúť. K Lockovi sa vrátíme v závere kapitoly.

Naším hlavným záujmom bude teraz Sorensenova analýza videnia dvojitého zatmenia a tmy, na ktorých budeme sledovať autorovu metodológiu. Tá nie je viditeľná priamo v jeho kapitole o tichu, kvôli ktorej tieto kroky budeme podnikať.

²⁷⁸Podľa A. Noëho (cit. d.) hlavný problém KTV nespočíva v tom, že by zlyhávala v presnej špecifikácii kauzálneho vzťahu, ale v tom, že to, čo pokladá za „obsah vnímania“ (*perceptual content*) je príliš zjednodušujúce. Vnímanie podľa neho je síce kauzálnym pojmom, ale zároveň pojmom zahŕňajúcim aktivitu. KTV preto musí zohľadniť nielen stav vecí, ale vzťah vnímajúceho k stavu vecí, jeho pohyb, aktivitu.

²⁷⁹Čiže nakoľko teória dokáže formulovať povahu kauzálneho spojenia, prípadne, ako určiť kauzálne spojenie vzhľadom k vnímaniu ticha; nakoľko popisuje formu bežného chápania vnímania alebo nie; nakoľko obstoí voči námietkam týkajúcim sa vysvetlenia vzniku perceptuálnych mienení a obháji tak svoju platnosť ako teórie vnímania.

²⁸⁰Locke, J. *Esej o ľudském chápaní*. Překlad M. Dokulil. Praha: Oikúmené, 2012. Angl. text: *An Essay Concerning Human Understanding*. By John Locke, Gent. With the notes and illustrations of the author, and an analysis of his doctrine of ideas. New Edition, carefully revised, and compared with the best copies. London: G. Routledge and Sons (Sir J. Lubbock's Hundred books), 1894.

3.2 Analýzy siluety a tmy

KTV je podľa mnohých nedostačujúca kvôli dvom hlavným problémom: (i) vidíme veci, ktoré nie sú fyzikálnymi objektmi (nemôžu na nás kauzálne pôsobiť) – napr. tiene, diery, obloha; (ii) zdá sa, že niektoré viditeľné fyzikálne objekty nezapríčiňujú, že ich vidíme, ale sú viditeľné vďaka absencii kauzálneho spojenia: napr. tma alebo čierne písmená v knihe.²⁸¹ Na základe týchto dôvodov by sme kauzálne vysvetlenie mali zavrhnúť, keďže podľa neho vidíme niečo, čo nie je predmetom a nevidíme niečo, čo vidíme. Podľa Sorensena sú tieto závery unáhlené: KTV dokáže vnímanie absencií dobre vysvetliť. Absencie svetla či zvuku sú kauzálne operatívne a zapríčiňujú, že absencie vidíme/počujeme.

Vo svojej obhajobe KTV v kontexte videnia postupuje Sorensen formou riešenia tzv. vizuálnych hádaniek (*visual riddles*). Pomocou nich navodzuje také situácie vnímania, v ktorých si nie sme istí, či skutočne vidíme to, čo sa nám zdá, že vidíme, alebo si nie sme istí tým, čo vidíme. Hádanky majú zodpovedať otázku, ako je možné, že vidíme predmety, ktoré neprenášajú žiadne svetlo, sú kauzálne neaktívne a teda by sme ich podľa KTV vidieť nemali.

Zvlášť nás bude zaujímať tzv. záhada dvojitého zatmenia (*double-eclipse riddle*), ktorá slúži ako modelový príklad explanačného rámca. V prvom bode predostrieme Sorensenovo kauzálne vysvetlenie, pomocou ktorého dospieva k rozriešeniu hádanky. Keďže argument sa okrem KTV opiera o neepistemické videnie, obrátíme sa k nemu v duhom kroku. Následne bude potrebné ukázať, ako dané vysvetlenia spolu korešpondujú. Potom pristúpime k problému videnia tmy, ktorý je argumentačným predstupňom pre analýzy ticha.

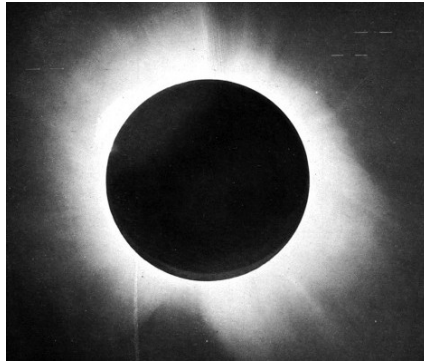
Záhada dvojitého zatmenia

Hádanka je nasledovná: predstavme si, že pozorujeme dvojité zatmenie slnka, ktoré pod našim zorným uhlom vyzerá presne tak isto, ako bežné zatmenie slnka jednou planétou.

Na dvojitom zatmení slnka sa podieľajú planéty Near a Far, ktoré sa nám zdajú rovnako veľké, aj keď planéta Far je väčšia a planéta Near menšia. Planéta Near je k nám bližšie a keď sa obe planéty dokonale prekryjú, vyzerá to tak, akoby jedna planéta úplne zmizla.

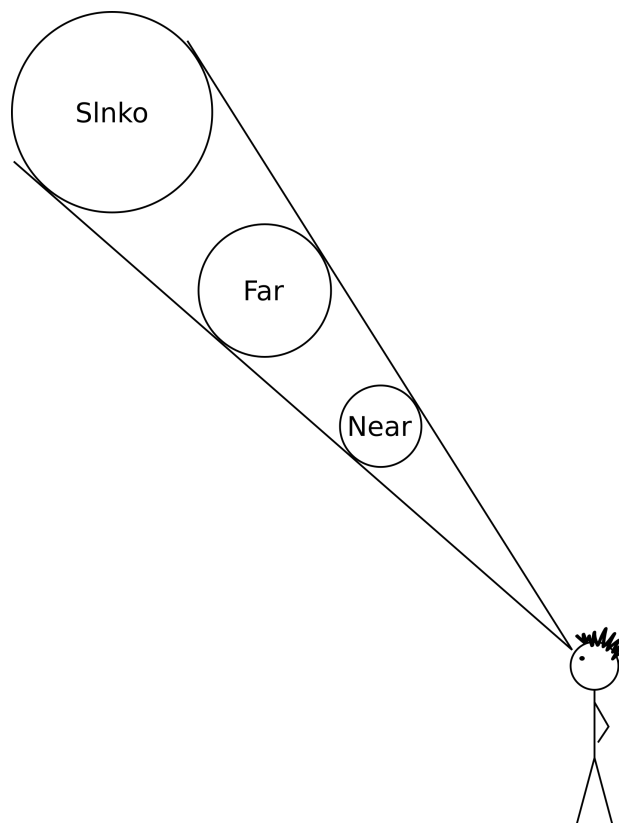
²⁸¹Sorensen, R. A. cit. d., s. 4. Príklad s písmenami knihy je sporný. Nie je nijak zjavné, že text nevidíme na základe kontrastu písmen s bielym podkladom strany, ale na základe toho, že čierna farba písmen absorbuje, neodráža svetlo (a že, ako Sorensen píše, čím viac svetla písmená absorbujú, tým lepšie ich vidíme). Problému kontrastu sa budeme venovať ďalej.

²⁸²Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1919_eclipse_positive.jpg



Obr. Zatmenie slnka²⁸²

Sorensen sa pýta: „Čo vidíte: Near alebo Far?“²⁸³



Obr. Dvojité zatmenie slnka

²⁸³Por. Sorensen, R. A. cit. d., s. 20.

Sorensenovo riešenie záhady pomocou KTV

Bežnou intuitívnou odpoveďou podľa Sorensena je, že vidíme Near. To by platilo, ak by planéty boli osvetlené spredu (t. j. z pohľadu pozorovateľa): planéta Near by odrážala svetelné lúče do nášho oka a bola by príčinou toho, že ju vidíme. Tu je však situácia iná: planéty sú osvetlené zozadu, Near žiadne svetlo do nášho oka neprenáša. Podľa KTV subjekt *S* vidí objekt *O* len vtedy, keď medzi *S* a *O* dochádza ku kauzálnemu spojeniu. Medzi Near a *S* však ku kauzálnemu spojeniu nedochádza, pretože Near je úplne zatienená planétou Far, do nášho oka žiadne svetlo nemôže prenášať. Ani Far však do oka *S* žiadne svetlo neprenáša, preto nedochádza ku kauzálnemu spojeniu medzi *S* a Far. A predsa podľa Sorensena *S* vidí jednu z dvoch planét.

Argument pokračuje: doteraz sme uvažovali, že príčinou vnemu je prenos svetla od daného predmetu do nášho oka. Avšak aj o blokovaní svetla je možné hovoriť ako o príčine.²⁸⁴ Svetlo slnka blokuje Far. (Near leží v úplnom zatienení planétou Far, v prípade ideálneho prekrytia neblokuje žiadne svetlo slnka dopadajúce na zem.) Far je príčinou vnemu, keďže blokuje svetlo, preto vidíme Far. Napriek tomu, že Far je z pohľadu spredu zatienená planétou Near, Sorensen tvrdí, že vidíme Far.

Sorensen tak mení perspektívu pohľadu na videnie, pretože potrebuje danú situáciu kauzálny vysvetliť. Výsledkom je tvrdenie, že pri tejto konštelácii telies (slnko, Far, Near) zozadu vidíme to, čo je *de facto* uprostred a čo je spredu neviditeľné. Treba uvažovať nie jednu, ale dve optické situácie a tým dve podmienky videnia: videnie predmetov, keď sú osvetlené spredu a videnie predmetov, keď sú osvetlené zozadu. Zmena svetelných podmienok mení model videnia.²⁸⁵ Keď sú predmety osvetlené spredu, videné predmety sú príčinou vizuálnych vnemov, pretože prenášajú svetlo do očí. Vizuálne pole tak pozostáva z predných častí povrchov videných predmetov.²⁸⁶ Takto však nemôžeme vysvetľovať videnie predmetov osvetlených zozadu, pretože dochádza k zmene optických (teda kauzálnych) podmienok. Príčinou videnia zozadu osvetleného predmetu nie je predmet prenášajúci svetlo do nášho oka, ale predmet blokujúci svetlo.

Hoci Sorensenova úvaha sa dôsledne nesie v intencii KTV, tvrdenie, že blokovanie (resp. blokátor) pôsobí kauzálny, je nesamozrejmé, ako ukazuje aj

²⁸⁴O blokovaní ako kauzálnom pojme uvažuje pred Sorensenom W. Child („Vision and Experience: The Causal Theory and the Disjunctive Conception“. *The Philosophical Quarterly*. 1992, roč. 42, č. 168, s. 297-316, s. 311). Myšlienku nerozvádza bližšie.

²⁸⁵Sorensen, R. A. cit. d., s. 24n.

²⁸⁶Tamže, s. 22.

analýza Johna Hymana.²⁸⁷ Podľa Hymana výrok „*y* blokuje výhľad *S* na *x*“ nezahŕňa automaticky výrok „*y* spôsobuje, aby *S* nevidel *x*“, ale len výrok „*S* nevidí *x*“. Blokátor *y* síce vytvára také podmienky („príležitosti“), aby *S* nevidel *x*, teda nedostatok možnosti pre *S* vidieť *x*, ale nespôsobuje, že *S* nevidí *x*. Podobne, keď sú otvorené dvere, *S* nemôže otvoriť dvere (nemá príležitosť), ale otvorené dvere nespôsobujú, že *S* ich neotvorí. Nedostatok príležitosti, ktorý blokátor navodil, sám kauzálny nepôsobí.²⁸⁸

Ukazuje sa tu problém, ktorý sa v rámci Sorensenových analýz navracia: je možné uvažovať o blokovaní ako o kauzálnom činiteľovi? Hovoriť sa totiž dá rôzne. Môžeme oprávnene povedať, že kvôli blokovaníu niečo nevidíme (resp. vidíme). Tým podávame viac či menej adekvátny popis toho, čo vidíme, resp. nevidíme. Avšak to nie je to isté ako určiť objektívnu príčinu toho, čo vidíme. Inými slovami, pojem blokovania je v bežnej reči chápaný ako kauzálny relevantný (vystupuje vo vysvetlení či popisoch vnímaného), ale to neznamena, že je kauzálny operatívny (spôsobuje kauzálny reťazec).

Analogicky k pojmu blokovania by tiež bolo možné uviesť iné negatívne príčiny, typicky udalosti, ako kauzálny aktívne (príklad z literatúry: kvety vyschli, pretože som ich nepoliala).²⁸⁹ Problémom je, že v rámci takého prístupu sa dá množstvo udalostí *vysvetliť* na základe negatívnej príčiny a príčinnosť absencií či negatívnych udalostí má potom omnoho väčšie pole pôsobnosti, než by sme si mysleli. Reč o negatívnych výrokoch je dobre možná bez toho, aby sa ňou zavádzala *skutočnosť* týchto negatívnych príčin.

Sorensenovi však nejde o spôsob, ako sa o vnímanom má či nemá hovoriť (čo zdôrazňuje tým, že hovorí o vnímaní ako o neepistemickom), ide mu o priame kauzálny pôsobenie medzi negatívnou príčinou a jej dôsledkom. V skutočnosti však tieto dva prístupy zmiešava, čo budeme sledovať.

Keby sme prijali predpoklad, že blokovanie svetla môže byť príčinou, intuitívne by sme mohli povedať, že vidíme Far v zatienení slnkom, vidíme tiež Far na pozadí slnečného svetla. Je to však otázne: je to isté *vidieť niečo* a *vidieť*

²⁸⁷Hyman, J. „Vision, Causation and Occlusion“. *The Philosophical Quarterly*. 1993, roč. 43, č. 171, s. 210-214.

²⁸⁸„An agent (or his action) may deprive *S* of the opportunity to *V x*; but the lack of opportunity for *S* to *V x* does not cause *S* not to *V x*. Therefore blocking is not a causal notion.“ Tamže, s. 213.

²⁸⁹K problému kauzality absencií sa ešte vrátíme, príklad je z textu Helen Beebe, „Causing and Nothingness“. In: Collins, J., Hall, N., and L. A. Paul, eds. *Causation and Counterfactuals*. cit. d., s. 291-308. Beebe argumentuje, že absencie nie sú skutočnými príčinami, ani nemôžu byť zapríčinené, ale figurujú v kauzálnych vysvetleniach. Autorka spochybňuje, že je možné oprávniť bežný spôsob reči o kauzalite absencií, teda predpoklad, ktorý Sorensen preberá od Locka.

tieň niečoho?²⁹⁰ Argument pokračuje ďalej.

Sorensen upresňuje, že kauzálna činná nie je celá planéta Far – celá predná časť jej povrchu je totiž privrátená smerom k Near (nezatienňuje slnko). Preto nemôžeme povedať, že vidíme celú Far, vidíme len jej siluetu. Nesúhlasí však s tým, že vidieť *siluetu* znamená vidieť *obrys* predmetu: keď vidíme siluetu Far, vidíme celú zadnú stranu povrchu Far, ktorá je za videnú siluetu kauzálna zodpovedná. Rozdiel medzi obrysom a siluetou má byť v tom, že obrys je lineárny, jednodimenziálny, plochý vizuálny objekt. Silueta je naopak trojrozmerná a materiálna, hoci vyzerá ako plochá. Sorensen chápe siluetu mereologicky – silueta je materiálnou časťou objektu, nielen jeho vizuálnym obrysom.²⁹¹

Sorensenov argument je nasledovný:²⁹²

- (1) keď *S* vidí siluetu objektu *O*, *S* vidí *O*; (evidentné: osobu alebo vec rozpoznáme podľa jej siluety, silueta sa ráta ako predmet)
- (2) *S* vidí *O* len ak vidí časť *O*; (evidentné: pri videní *O* vidíme aspoň jednu z jeho častí, zároveň nie je nutné vidieť všetky časti *O*)
- (3) tá časť *O* musí náležitým spôsobom zapríčiniť, že *S* vníma *O*;²⁹³ (z KTV)
- (4) v prípade okom viditeľných, nepriehľadných objektov, videných ako siluety, jedinou časťou, ktorá môže zohrávať túto kauzálnu úlohu, je absorbočná vrstva objektu (zadný povrch);²⁹⁴ (z KTV)
- (Z) keď *S* vidí siluetu *O*, *S* vidí zadný povrch *O*. (Preto siluetu objektu stožňujeme s objektom (1), narozdiel od tieňa.)

²⁹⁰Westphal, J. „Silhouettes are Shadows“. *Acta Analytica*. 2011, roč. 26, č. 2, s. 187-197, s. 189.

²⁹¹Sorensen, R. A. cit. d., s. 26.

²⁹²Celý argument pre tézu, že vidíme zadnú stranu zozadu osvetlených (*silhouetted*) predmetov je zhrnutý na s. 50n: „When I see the silhouette of an object, I see the object. I see an object only if I see part of it. That part must cause my perception in an appropriate way. In the case of naked, opaque, silhouetted objects, the only part that can play this causal role is the object's absorption layer. Therefore, when I see a silhouetted object, I see its back surface.“

²⁹³Problematická premisa: vidieť časť a vidieť celok si vyžaduje iný typ pohľadu (pri pohľade na závody F1 nevidím časti auta, ale auto ako celok, nevidím tiež časti lietadla v diaľke, ale lietadlo). Por. Westphal, J. cit. d., s. 193. Naopak, nie vždy sa dá na základe pohľadu na časť povedať, čo vidím (aký celok), napr. ak je videná časť príliš malá.

²⁹⁴Pokladať zadný povrch Far za kauzálnu aktívny je nedostačujúce, nakoľko povrch sám bez kontrastného prvku nemusí spôsobiť, že ho vidíme. K otázke kontrastu sa vrátíme.

Pri videní siluety vidíme *časť objektu* (zadný povrch), nakoľko podľa KTV (premisa (3)) musí ísť o *časť*, ktorá zapríčiňuje vnem *O*. Sorensenovo mereologické chápanie siluety tak dôsledne plynie zo záväzku KTV.²⁹⁵ (Preto silueta nie je obrys: na kauzálnom procese sa nepodieľa len okrajová časť planéty, ale celá zadná strana povrchu.) Preto silueta *je* videným predmetom, je s ním (na spôsob časti) totožná. Pointa je, že nezáleží na tom, či povieme, že vidíme siluetu Far, alebo že vidíme zadnú stranu povrchu Far.²⁹⁶

Je možné namietat, že ten, kto vidí predmet osvetlený spredu a ten, kto vidí siluetu toho istého predmetu osvetleného zozadu, vidia to isté. Keď vidíme siluetu domu, vidíme nerovnosti povrchu, znížené a vyvýšené časti domu, akoby sme sa dívali na dom spredu.²⁹⁷ Sorensen však uvažuje o dvoch odlišných svetelných mechanizmoch videnia: odraz a pohltenie svetla. Na pohltenie svetla je potrebné také množstvo povrchu objektu, ktoré práve stačí na to, aby znemožnilo prienik svetla. Keď vidíme siluetu Far, vidíme podľa Sorensena konkávny povrch v tvare misky, hoci je nerozlíšiteľný od plochého disku.²⁹⁸ Fakt, že potom ide už o interpretáciu, Sorensen obhajuje tým, že videnie je interpretatívne, a o to viac videnie siluet, pri ktorom sa nám dostáva len málo informácií.²⁹⁹ Preto KTV môže rozhodnúť, ktorá z interpretácií zodpovedá objektívnemu stavu vecí.

Ďalším podporným argumentom pre videnie Far, ktorý je dôslednou aplikáciou KTV, má byť pozorovaný fakt, že ak by sme videli siluetu Near, bola by tmavšia, než tá, ktorú v skutočnosti vidíme, pretože Far je od nás vzdialenejšia. Siluety vzdialenejších predmetov vidíme ako svetlejšie, bližších predmetov ako tmavšie.³⁰⁰ Ak by sme odstránili Near, videná silueta nestmavne. Ak by sme odstránili Far, videná silueta stmavne. To má byť dôkazom toho, že *Far* je kauzálnne činná, vidíme siluetu Far. V tomto bode argument končí.

Prečo by sme však mali napriek intuícii, že vidíme plochý, lineárny objekt,

²⁹⁵Por. Pfisterer, Ch. C. „Seeing That and Seeing Something“. [nepublikované] *Seventh European Congress of Analytic Philosophy* (ECAP). University of Milan, 9. 6. 2011, s. 1-6 a zhrnutie, tu s. 3.

²⁹⁶Podobne je to pri zatmení slnka mesiacom: vidíme zadnú stranu mesiaca, pretože jeho predná strana je zatienená a len zadná strana blokuje svetlo. Sorensen, R. A. cit. d., s. 60.

²⁹⁷Vid' príklady a kritika E. J. Lowe, „Review of *Seeing Dark Things: The Philosophy of Shadows*, by Roy Sorensen“. *Philosophy: Cambridge Journals Online* [online]. 2009, roč. 84, č. 4, s. 615-619, s. 617. [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=619175>

²⁹⁸Sorensen, R. A. cit. d., s. 48.

²⁹⁹„Familiar seeing by transmitted light is surprisingly interpretative. The image of a square could be produced by an infinite variety of trapezoids or tilted rectangles. But silhouettes are much more interpretative because much less information is conveyed.“ Tamže.

³⁰⁰Tamže, s. 25n.

prijat Sorensenovu interpretáciu o trojrozmernej siluete? Charakteristika siluety síce plynie z argumentačného postupu, nedá sa však vyvodit' z bežného videnia. Bez toho, aby bolo nutné zachádzať do podrobností, je zjavné, že téza o videnej siluete, založená na substitúcii (vidieť siluetu = vidieť časť predmetu),³⁰¹ nie je odvodená z popisu priameho videnia siluety a pravdepodobne nie výlučne z KTV. Odpoveďou na otázku, čo vidíme, by totiž mohlo byť prosté „vidím zatmenie slnka“, alebo by sme mohli podať iný popis („vidím tmavú škvrnu na oblohe“, „vidím, že nejaká planéta zakrýva slnko“).

Sorensenova aplikácia KTV ukazuje buď to, že KTV vedie k neintuitívnym dôsledkom, ktoré je len ťažko možné zmieriť s bežným (intuitívnym) chápaním vnímania, alebo to, že Sorensenova argumentácia je podmienená ďalšími predpokladmi: (i) objektivita vysvetľuje vnímanie (metafyzický predpoklad); podľa toho sú absencie objektívnymi príčinami tak isto ako sú nimi objekty. (ii) *Vidieť* znamená *vidieť neepistemicky*. (Tento prístup je blízky KTV, avšak s ňou priamo nesúvisí.) Zdá sa, že je to práve neepistemické videnie, ktoré Sorensenovi pomáha vystavať jeho argumentáciu.

Rola neepistemického videnia

Sorensen bližšie nerozoberá koncepciu o epistemickom a neepistemickom videní, uvádza len základnú definíciu: neepistemické videnie nezahŕňa mienenie o videnom.³⁰² V ďalšom texte rozlíšenie používa v rámci analyzovaných situácií, napr. jaskynní ľudia videli zatmenie slnka (neepistemicky) rovnako, ako ho dnes vidíme my, hoci o tom, že vidia mesiac, nemali tušenie. Nie je úplne jasné, akú rolu zohráva neepistemické videnie v rámci kauzálne-teoretického vysvetlenia vnímania absencií. Preto si priblížme neepistemické videnie na základe Dretskeho textu.

Čo je neepistemické videnie Dretske tvrdí, že existuje tzv. neepistemické videnie (*seeing_n*) – akési základné (*fundamental*) videnie, ktoré má človek spoločné so zvieratami. Ide o jednoduchú vizuálnu schopnosť (*primitive visual ability*)³⁰³ vidieť predmety alebo udalosti bez toho, aby sme ich museli vidieť

³⁰¹Tamže, s. 31nn., 36nn. Sorensen dokonca tvrdí (s. 41), že zmena v siluete *O* spôsobuje zmenu v *O*: „Because an intrinsic change in the silhouette constitutes an intrinsic change in the object, the silhouette is part of the object.“

³⁰²„Note that I am using „see“ in Fred Dretske's sense of nonepistemic seeing. Whereas seeing that *a* is *F* entails belief that *a* is *F*, nonepistemic seeing lacks commitment to a belief content (Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 88). When cavemen witnessed a solar eclipse, they saw the moon even if they had no beliefs about what they were seeing.“ Tamže, s. 38.

³⁰³Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 4.

vedome (uvedomovať si, čo vidíme a že to vidíme), bez toho, že by sme o nich nutne museli mať nejaké mienenie, presvedčenie alebo poznanie (*belief*).³⁰⁴ Keď niečo vidíme, nemusíme vedieť, čo vidíme, ani si o tom nič myslieť. Mienenie, ktoré pri videní vecí máme, ak ho máme, nie je pre to, čo vidíme (neepistemicky), logicky relevantné:

„Je taký spôsob videnia, že pre každú propozíciu *P* platí, že veta ‘*S* vidí *D*’ logicky nezahŕňa vetu ‘*S* si myslí *P*’.“³⁰⁵

Koncept videnia bez mienenia umožňuje povedať, že fakt, že *vidíme niečo ako nejaké* nenáleží *nutne* k videniu, nie je nutnou logickou podmienkou pre videnie.

Pri neepistemickom videní nejde o činnosť, pri ktorej identifikujeme a rozpoznávame jednotlivé predmety a udalosti. Ako príklad Dretske uvádza, že nie sme schopní povedať, koľko písmen sme v danej knihe videli, aj keď sme ju celú prečítali.³⁰⁶ Je to ako keď náhodou stúpime na chrobáka, proste sa to stane, ani o tom nevieme.³⁰⁷ To, že niečo neepistemicky vidíme, je však podmienkou pre epistemické videnie – možnosť upriať zrak na chrobáka.³⁰⁸ (Epistemickému videniu zodpovedá úmyselné šliapnutie na chrobáka.) Podobne, niekedy si až s odstupom uvedomíme, že sme videli niečo, čo sme si v danej chvíli neuvedomovali a nevenovali tomu žiadnu pozornosť, napríklad, keď ideme po ulici, nad niečím intenzívne premýšľame a nevšímame si ľudí ani prostredie okolo nás, ale sme schopní to spätne popísať.³⁰⁹

Dretske má na mysli základnú schopnosť senzoricky registrovať predmety bez toho, aby to vyžadovalo explicitné rozpoznávanie vidiaceho. Činnosť oka pre nás nie je nevyhnutne zdrojom poznania, ide o prvú, základnú, ale nedostačujúcu podmienku poznania.

³⁰⁴Tamže, zvl. s. 6-9 a ďalej prvá kapitola. Pojem *belief* sa vzťahuje na človeka, zahŕňa poznanie (*knowing*) o veci. Por. tamže, s. 17, zvl. pozn. 2.

³⁰⁵„[T]here is a way of seeing such that for any proposition, *P*, the statement ‘*S* sees *D*’ does not logically entail the statement ‘*S* believes *P*’.“ Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 6. Por. s. 13: „All I am suggesting here is that the possession of no particular belief, or set of beliefs, constitutes a logically indispensable condition for the individual’s seeing what he does see“. Neepistemické videnie je zbavené „pozitívneho obsahu mienenia“ (*is devoid of positive belief content*), s. 6. Dretske sa v novšom článku („Perception without Awareness“. In: Gendler, T., T. Hawthorne, eds. *Perceptual experience*. New York: OUP. 2006, s. 147-180) snaží ukázať, že vedomie o vnímanom nie je vždy relevantné ani z *psychologického* hľadiska.

³⁰⁶Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 11.

³⁰⁷Tamže, s. 6.

³⁰⁸Tamže, s. 79.

³⁰⁹Tamže, s. 11, 78.

Naopak, schopnosť nevedome vizuálne registrovať sa preukazuje aj vtedy a napriek tomu, keď si myslíme, že sme (i) videli niečo iné; alebo že sme (ii) danú vec nevideli. Dretske k tomu má dva príklady. (i) Synovec vidí svoju tetu, ale nemyslí si, že je to ona, dokonca ani to, že je to živá bytosť, pretože si ju zmýli s figurínou.³¹⁰ Vzhľadom k neepistemickému videniu je to jedno, či povie, že je to teta alebo figurína, neepistemicky vidí tetu. (ii) Muž hľadá svoje manžetové gombíky, ktoré nevidí a hoci ich má priamo pred sebou v zásuvke, opakuje, že tam nie sú.³¹¹ Muž manžety neepistemicky vidí.

To, či si o danej veci niečo myslíme alebo nie, prípadne čo si myslíme, je pre neepistemické videnie irelevantné. Na základnej rovine sa videnie podľa Dretskeho odohráva bez asistencie vedomia, povšimnutia si danej veci. Pre neepistemické videnie je však potrebné splnenie dvoch podmienok:

- (1) Fyzikálne a fyziologické podmienky videnia sú také, že objekt na pozorovateľa nejakým spôsobom v jeho zornom poli pôsobí (*looks some way*) a pre pozorovateľa vyvstáva ako iný vzhľadom k jeho prostrediu.³¹²
- (2) Je nutná schopnosť (*capacity*) „subjektu vizuálne odlíšiť predmet z jeho bezprostredného okolia.“³¹³

Táto dvojité charakteristika je pre Dretskeho teóriu kľúčová, pretože bez nej by neepistemické videnie spadalo vjedno s kauzálne teoretickým vysvetlením videnia, čomu sa autor chce vyhnúť.³¹⁴ Dretske charakterizuje neepistemické videnie na základe videnia pomocou kontrastu, ktorý síce vzniká pôsobením predmetu na zrak, ale zároveň je podmienený *schopnosťou subjektu* odlíšiť daný predmet od videného pozadia. Podľa KTV vidíme všetko, čo sa

³¹⁰Tamže, s. 7.

³¹¹Tamže, s. 18. Príklad s manžetami je kritický, k čomu sa ešte vrátíme.

³¹²Tamže.

³¹³ „*S sees_n D = D is visually differentiated from its immediate environment by S.*“ Tamže, s. 20. Sorensen sa odvoláva k tomuto zneniu na s. 54. Že ide o schopnosť (Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 28n), je otázne. Druhá definícia, na ktorú Dretske kladie väčší dôraz, je na s. 20n: „*[S]'s differentiation of D is constituted by D's looking some way to S and, moreover, looking different than its immediate environment. (...) When I say that D looks some way to S, I do not wish this to be understood to mean that, for some character C, it looks to S as though (as if) D (or something) were C. (...) D can look some way to S without it looking to S as though it were C (for any C). (...) As I am using this phrase, D's looking some way to S presupposes a sentient being (S) equipped with an appropriate visual apparatus by virtue of which, to employ an expression of the psychologists, D occupies a portion of S's visual field.*“ V prvej definícii sa prízvukuje aktivita subjektu, ktorý odlíšuje predmet od pozadia, podľa druhej je odlíšenie spôsobené predmetom, ktorý vyvstáva pred S. Táto dvojznačnosť sa premieta do chápania úlohy kontrastu pre videnie, ako uvidíme nižšie.

³¹⁴Por. tamže, s. 23 a pozn. 1.

nachádza v zornom poli, keďže to pôsobí na zrakový aparát, podľa Dretskeho vidíme neepistemicky predmet, len ak ho odlíšime od jeho bezprostredného pozadia. Zavádza tak do analýzy videnia nevedomú schopnosť odlišovať videné predmety od ich pozadia bez toho, že by sme im prisudzovali nejaké atribúty. Táto teória má tú výhodu, že vysvetlí, ako dochádza k tomu, že nevidíme predmety, ktoré nám ležia pred očami: vidíme ich, ale nevieme o tom. To kauzálna teória vysvetliť nevie, pretože nevysvetlí, ako to, že danú vec nevidíme, keď na nás kauzálnne pôsobí.

Epistemické videnie (*epistemic seeing*) Dretske tiež charakterizuje ako „videnie, že“ (*seeing that*). Oproti neepistemickému videniu by sa dalo vymedziť ako „uvidenie“ veci, je videním s vedomím o videnom,³¹⁵ ktoré u zvierat chýba. Je nadstavbou neepistemického videnia, je s ním spojené mienenie či poznanie ohľadom videného predmetu. Epistemické videnie je pre Dretskeho vlastnou, pre človeka zásadnou funkciou zraku a hlavným predmetom jeho ďalších úvah je kategorizovanie jeho rôznych typov. V rámci postupu našich analýz je dôležité len toto základné rozlíšenie, preto bližšiu charakteristiku necháme stranou.

Poznámka k Dretskeho koncepcii Z hľadiska neurovedy nie je videnie vždy vedomé. Vizualný systém je tak ako iné zmyslové systémy hierarchický a vedomé videnie vzniká na určitom stupni tejto hierarchie (pravdepodobne na tzv. prostrednom stupni, v rámci ktorého rozpoznávame celistvé obrysy, vidíme kontrast farieb, odlišujeme tvar od pozadia a vidíme hĺbku).³¹⁶ Dretskeho oddelenie medzi vedomým a nevedomým videním je vedené na inej rovine, nakoľko jeho neepistemické videnie predpokladá všetky stupne videnia, teda aj schopnosť abstrahovať od konkrétnej danosti videného predmetu pod zorným uhlom. Problém je tak trochu inde, než v spájaní takejto analýzy s poznatkami neurovedy. Spočíva napokon v otázke: Je nutné, aby videnie prinášalo poznanie? Otázku je možné postaviť aj takto: Je možné *označiť* nevedomé (neepistemické) videnie za videnie? Filozofická otázka teda je, nakoľko je možné oddeľovať videné a mienenie o videnom a pritom stále hovoriť o videní.

V knihe *Seeing and Knowing* Dretske zastáva názor, že to možné je. Neskôr však tento názor neprezentuje v takých ostrých termínoch a aj vzhľadom k novým poznatkom koncepciu pozmeňuje. Termín videnie používa v užšom zmysle vedomej vizuálnej skúsenosti a ostatné nevedomé vizuálne skúsenosti označuje

³¹⁵ „To say that *S* sees (or I see) that so-and-so is the case is frequently to suggest nothing more than that *S* realizes (I realize) that so-and-so is the case.“ Tamže, s. 80.

³¹⁶ Por. Prinz, J. J. cit. d., s. 312n.

termínom percepcia, ktorý je bližší použitiu v kognitívnej vede.³¹⁷ „Vedomie“ resp. „videnie“ je možné chápať minimálne v týchto dvoch odlišných zmysloch: (i) vedomie z hľadiska kognitívnej vedy ako súbor obsahov vo vedomí (blízke k Husserlovmu širokému pojmu vedomia), videnie ako senzorické percipovanie, množstvo vizuálnych stimulov; (ii) vedomie ako explicitné uvedenie niektorých z týchto obsahov, videnie ako uvidenie, vizuálne všimnutie si objektu.

Problémom je, že špecifikum filozofickej analýzy videnia je odlíšiť od viacerých použití pojmu videnia to, ktoré adekvátne vyjadrí povahu ľudského videnia. Toto odlíšenie umožňujú výpovede o videnom z perspektívy prvej osoby, výpovede o videných faktoch (vidím, že x). Videnie epistemické, o ktorom Dretske hovorí, sa nutne týka vedomého videnia v tomto zmysle a je filozoficky zaujímavé; narozdiel od videnia v širokom zmysle percipovania, ktoré je možné vysvetliť odvolaním sa na vlastnosti vizuálneho systému.

Odlíšiť videnie od percipovania je zásadné, čo ukazuje nielen Dretskeho koncepcia (ktorá v podobe z r. 1969 ťažko obstoje) a jeho kritika, ale aj zmätanie na úrovni bežného porozumenia, ktoré sme si mohli všimnúť u Johna Cagea. Vidieť, počuť sú slovesá, ktorých použitie zahŕňa explicitnú skúsenosť vnímajúceho, ktorá nie je totožná s percepciou v širokom zmysle. Ten istý narcis je videný inak botanikom a bežným návštevníkom botanickej záhrady.³¹⁸ Vráťme

³¹⁷Dretske zohľadňuje zvlášť fenomén slepozrakosti (*blindsight*), ktorý je kategorizovaný ako videnie v zmysle percipovania. Percipovať znamená dostávať informácie o danom objekte skrze zmyslový systém, bez ohľadu na to, nakoľko sa tieto informácie stelesnia do formy vedomej skúsenosti. Dretske, F. „What We See: The Texture of Conscious Experience“. In: Nanay, B. *Perceiving the World*, cit. d., s. 54-67, tu s. 54.

³¹⁸Dretske, F. „What We See: The Texture of Conscious Experience“, s. 56n. Dretske výstižne pomenúva zmätok, ktorý je spôsobený, keď stotožňujeme videnie faktov a objektov, (s. 57n), čomu sa v rámci analýzy Sorensenovej koncepcie vrátime. Vede k skepse ohľadom vnímania skutočného fyzikálneho sveta (vidím, že x = vidím x, ak spochybním, že moje videnie, že x je pravdivé, spochybňujem videnie x); vede k stotožneniu videnia x s videním vlastností x (keď vidím zďaľky lietadlo, nevidím ho detailne (farbu, veľkosť), čo však neznamená, že ho nevidím). Ďalej, keď stotožníme percipovanie (objektu) a videnie (faktu), stotožňujeme neznalosť so slepotou, pričom ide o dve odlišné skúsenosti. To ukazuje fenomén slepoty k zmene (*change blindness*), kde zmenenú vlastnosť dvoch objektov vizuálne registrujeme (percipujeme), ale nevieme o tom. Dretske teda činí zásadný obrat: „If we want to reach conclusions about the texture of experience, about what kind of detail in the world is represented in our conscious experience of the world, we should be careful not to reach these conclusions from what a person does not know, from the facts a person cannot see. What a person does not know is one thing; what the person does not see, what properties and objects he is not conscious of, is quite another.“ Tamže, s. 58. Podobne ďalej, s. 65: „[T]he absence of active and conscious thoughts at the time one views a complex scene should not be taken as indicative of the absence of knowledge.“ Dretske ďalej hovorí o tichom (*tacit*) poznaní, ktoré nie je explicitné, ale je vedomé (obsiahnuté v percepcii) a je poznaním (v akomsi slabšom, potenciálnom zmysle). Podobá sa pojmu neepistemického videnia, ktoré nie je spojené s mienením. Je však od neho zásadne odlišné, nakoľko neepistemické videnie

sa však k samotnému rozboru koncepcie v jej pôvodnej podobe z r. 1969.

Problém s neepistemickým videním Pri pohľade na zmienené príklady nie je situácia taká jednoznačná, ako to z definície vyznieva. *Mať mienenie* má v uvedených príkladoch rôzny obsah, ktorý sa vzťahuje k odlišným situáciám videnia. Pri prechádzke krajinou alebo šliapnutí na chrobáka síce nemusíme mať mienenie o krajine, to ale nevylučuje, že nemáme iné mienenia. Pri pohľade na tetu-figurínu síce nemáme mienenie „je to teta“, ale máme mienenie „je to figurína“, čiže nejakým (neadekvátnym) spôsobom sme rozpoznali videný objekt. V príklade s manžetami manžety vidíme a nemáme o nich žiadne mienenie – lenže vidíme ich (rozpoznávame ich vizuálne)? Čo napokon znamená „nemať mienenie“, keď vizuálne rozpoznávam predmet z prostredia (vidím ho)? Problémy teórie výborne vystihuje Daryl Close, ktorého výklad budeme sledovať.³¹⁹

Dretske mu nejde o to vylúčiť, že subjekt má *nejaké* mienenie v širokom zmysle slova³²⁰ (keď niečo vidím, môžem si pritom hocičo myslieť). Popierať toto by ani nedávalo zmysel. Zároveň však je tento samotný krok (akceptácia nejakého mienenia pri videní) problematický, pretože koncepcia pôvodne sľubovala odlíšiť základné animálne videnie od špecificky ľudského, epistemického videnia.

Dretske popiera, že subjekt musí mať *určité mienenie* (*particular belief*; týka sa to v užšom zmysle aj *určitého vizuálneho mienenia o videnom predmete*, ako ukazuje príklad s tetou). Medzi neepistemickým videním a určitým mienením (v širšom či užšom zmysle slova) nie je vzťah logickej nutnosti. Preto, aby sme videli tetu, nie je nutné si myslieť, že je to teta.

Málokto by však s takouto triviálnou tézou nesúhlasil. Aj teórie, ktoré chápu videnie „epistemicky“ by súhlasili, že nie je logicky nutné mať *určité* (toto alebo nejaké iné) mienenie pre to, aby sme niečo videli.³²¹ Takáto charakteristika pre odlíšenie neepistemického videnia nestačí.

Ak má mať táto teória filozoficky zaujímavý zmysel, Dretske by napokon mal poprieť buď to, že subjekt má pri videní *nejaké* (nie *toto určité*) *vizuálne*

(1969) neprináša poznanie ani na perceptuálnej úrovni.

³¹⁹Close, D. „What Is Non-Epistemic Seeing“. *Mind*. 1976, roč. 85, č. 338, s. 161-170.

³²⁰„I have not said that S ... can see something without any beliefs; I have only said that no *particular* belief is essential to the seeing. He may have many beliefs, and it may be essential (especially in the case of human agents) that he have some beliefs in order to qualify for such „mentalist“ predicates as „sees so-and-so“ Nonetheless, of no one of these beliefs is it essential that he have it. Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 17, pozn. 2.

³²¹Por. Close, D. cit. d., s. 165.

mienenie, alebo aspoň to, že subjekt má *nejaké vizuálne mienenie o videnom predmete*, aby neepistemické videnie odlíšil od epistemického (podľa epistemických teórií videnia je videnie rozpoznávaním).

Mať *nejaké vizuálne mienenie* znamená byť schopný *identifikovať* (rozpoznať) *nejaký* (videný) predmet na základe minulej skúsenosti, hoci sa tak nemusí stať vždy pri aktuálnom videní. Avšak *možnosť identifikovať* predmet, aby mohol byť neepistemicky videný, predpokladá epistemický akt (rozpoznanie videného *ako* niečoho). Ak by to Dretske nepoprel, jeho definícia neepistemického videnia bude kruhová, pretože bude závislá na epistemickom videní, ktoré má závisieť na neepistemickom videní. Dretske však nepopiera, že subjekt môže mať *nejaké vizuálne mienenie* (to by ani nebolo plauzibilné).

Dretske by mohol ešte poprieť najužšiu možnosť, že subjekt má pri videní *nejaké vizuálne mienenie o videnom predmete*. Príklad s tetou však ukazuje, že to tiež nepopiera – synovec má *nejaké vizuálne mienenie o svojej tete* – že je to figurína. Definícia neepistemického videnia sa teda, zdá sa, spolieha na epistemické videnie.

Ostáva zvážiť príklad s manželami. Podľa neho totiž nie je nutné mať *nejaké vizuálne mienenie o videnom predmete* (muž o manželách nič netvrdí). Situáciu však komplikuje to, či vôbec ide o prípad videnia. Dretske sa to snaží obhájiť dvoma argumentmi. Muž musel vidieť manžety, pretože:

- (i) manžety v zásuvke *v skutočnosti boli* (na danom mieste našla manžety vzápätí iná osoba a ukázala mu ich), preto ich musel vidieť. Akurát si ich nevšimol.
- (ii) fyzikálne a fyziologické podmienky videnia boli v oboch prípadoch rovnaké.³²²

Tento argumentačný postup nachádzame aj u Sorensena, čo nie je prekvapivé, nakoľko Dretskeho príklad s manželami je pre teóriu neepistemického videnia kľúčový. Je však otázne, či objektívna prítomnosť manžiet v zásuvke nutne zahŕňa, že manžety na subjekt *nejak pôsobia* (*look some way to S*) a že ich preto subjekt nutne odlišuje od pozadia. Podľa tvrdenia muža predsa došlo

³²² „[W]e say such things [i.e. as „you must have seen it“] in the face of a person’s disbelief; we say it when we are convinced that, despite what the person *thought* he saw, or whether he thought he saw anything at all, the physical and physiological conditions were such that the object must have looked some way to him.“ Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 18. „[O]ur inability to find out, with any degree of conclusiveness, that *S* saw the cuff link should not be confused with the question of whether, in fact, *S* saw the cuff link. He may have seen it, but we may never be able to discover the fact.“ Tamže, s. 19.

za rovnakých (fyzikálnych a fyziologických) podmienok k dvom *odlišným* situáciám. Odvolanie sa na *nutnosť* („musel ich vidieť“; „museli na neho nejak pôsobiť“) skôr ukazuje (ako navrhuje Close) všeobecné nepochopenie: ako je možné, že muž tvrdí, že manžety nevidel? Daný hovorový výraz *nedokazuje*, že k videniu naozaj došlo.³²³

Ukazuje sa, (i) že je problematické tvrdiť, že „odlíšiť od pozadia“, teda „vidieť“ znamená niečo iné než „všimnúť si“ („identifikovať“), čo zahŕňa epistemický akt. (ii) Ak je videnie definované výlučne odkazom na fyzikálne a fyziologické podmienky, za ktorých funkčný aparát dokáže zachycovať objektívne predmety v dosahu daného zmyslového poľa, je teória neepistemického videnia filozoficky nezaujímavá, nakoľko neformuluje nutnú podmienku pre videnie predmetu, ktorá by bola niečím iným než externým podmienením videnia či jeho interným mechanizmom.³²⁴ Teória neepistemického videnia je tak síce pokusom o zadefinovanie animálneho vnímania, avšak napokon, zdá sa, smeruje k tomu, že epistemický rozmer videnia je prítomný už v základnom videní (teda aj u zvierat, u ktorých sa o videní dá hovoriť v obdobnom zmysle ako u človeka). Filozofická teória videnia by mala argumentovať na základe niečoho iného než prírodovedecky vysvetliteľného procesu videnia či na základe faktickej prítomnosti, existencie skutočných predmetov v dosahu zmyslového poľa. Mala by v prvom rade zohľadniť pozíciu subjektu, ktorý odlišuje, čo vidí.

Súvislosti neepistemického videnia so Sorensenovým kauzálnym vysvetlením

Príklad s manžetami mal Dretskemu umožniť zadefinovať videnie bez ohľadu na výpoveď subjektu o vizuálnej skúsenosti. Videnie je chápané ako zmyslové registrovanie na základe dostupných zmyslových podnetov, ktoré oči spracúvajú, bez ohľadu na vedomie. Ostáva nejasné, či v takej situácii odlišujeme predmet od pozadia. Aká je teda úloha kontrastu pri videní?

Kontrast Manžety zaberajú určitú časť vizuálneho poľa subjektu. Keďže však všetky predmety zorného poľa zaberajú určitú jeho časť, kontrast (odlíšenie predmetu od pozadia) je potrebné definovať presnejšie. U Dretskeho kontrast umožňujú svetelné podmienky.³²⁵ To má stačiť pre definíciu možnosti

³²³Close, D. cit. d., s. 169.

³²⁴Tamže.

³²⁵Ilustruje to aj nasledovný príklad (Dretske, F. *Seeing and Knowing*, s. 25n.): kozmonaut sa z obežnej družice díva dolu na zem a vidí na jednom mieste uniformnú zeleň. Vie, že tam niekde je kopec, ale nevie ho odlíšiť. Dretske usudzuje, že v tomto prípade nestačí, že kopec nejakým spôsobom pôsobí na astronautov zrak (odráža svetlo). Odráža ho totiž tak, že

odlíšiť predmet od pozadia. Ide však o objektivistické chápanie kontrastu, ktoré sa redukuje na *looking some way to S*: je definované pomocou vlastnosti *objektu* pôsobiť na subjekt odlišeným spôsobom (svetelné podmienky). To je nedostačujúce. Vidieť kontrastne je záležitosťou subjektu (kontrast rozpoznávame zrakom). Príklad s manžetami ukazuje, že ak je predmet od pozadia subjektívne neodlíšiteľný, nevidíme ho. Objektívne chápaný kontrast sa nezhoduje so subjektívnou skúsenosťou, ktorá túto definíciu testuje.

Zavedenie úlohy kontrastu zároveň malo Dretskemu pomôcť odlíšiť jeho teóriu od KTV. Je však otázne, ako sa neepistemické videnie od KTV v tomto aspekte skutočne líši. Objektívne chápaný kontrast je možné považovať za kauzálneho činiteľa.³²⁶ Ak je kontrast závislý na objekte a nie na rozpoznávacej schopnosti subjektu, je ťažké ho odlíšiť od iných druhov kauzálneho pôsobenia. Kauzálne pôsobenie kontrastu je zároveň problémom aj pre KTV, aspoň pre Sorensena.

Silueta Far je podľa Sorensena viditeľná vďaka tomu, že zadný povrch Far blokuje svetlo slnka. Silueta je však viditeľná aj vďaka tomu, že vidíme na jej okraji presvitať svetlo. Práve videnie siluety spolu s kontrastným svetelným pozadím ju odlišuje od videnia úplnej tmy. Ak chceme vysvetliť videnie siluety neepistemicky, musíme zvažovať kontrast medzi slnkom a Far ako relevantný (kauzálny) faktor, vďaka ktorému siluetu vidíme.

V našom argumente to Sorensen explicitne nečiní (vnem siluety je vysvetlený výlučne na základe kauzálneho pôsobenia objektu na zrak). Krok je možné implicitne v úvahe vnímať, keďže na inom mieste knihy sa tvrdí, že objekt musí byť kauzálne zodpovedný za *vznik kontrastu*, aby mohol byť videný.³²⁷ Sorensen si je vedomý toho, že prenos či blokovanie svetla nie sú dostatočnými podmienkami pre videnie³²⁸ a že pri videní siluety tu kontrast zohráva rolu. Dokonca kontrastné videnie inde pokladá za prvotnú formu videnia.³²⁹

Kontrastné videnie dostáva zásadný význam v príklade, ktorý je uvedený

nespôsobuje kontrast, nie je možné ho odlíšiť od okolnej krajiny. Svetelné podmienky (slnko za astronautom, žiadne mraky) sú také, že astronaut kopec neepistemicky nevidí.

³²⁶ „[T]he whole pattern of contrast ... can be regarded as causally active.“ Westphal, J. cit. d., s. 192.

³²⁷ „Objects are not seen simply by virtue of a contrast with their environment. They must cause the contrast.“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 65.

³²⁸ „Transmission of light is not a sufficient condition for being seen. The stars shine as brightly during the day as at night. Transmitters of light rely just as much on contrast as dark objects.“ Tamže, s. 55.

³²⁹ „Instead of being a marginal form of vision, purely contrastive seeing is the primal form of seeing.“ Tamže, s. 56. Por. tamže, s. 244.

v druhej kapitole knihy a je variantou prvého.³³⁰ Povedzme, že v prípade dvojitého zatmenia sú planéty Near a Far rovnako veľké a planéta Far je vzdialenejšia. Ak by sme chceli kauzálne vysvetliť, čo vidíme, mali by sme povedať, že vidíme akýsi siluetový dvojprstenec zložený z vnútorného kruhu zapríčineného planétou Far a z vonkajšieho kruhu zapríčineného planétou Near. (Stred Near neblokuje žiadne svetlo, pretože ho blokuje Far, ktorej tieň dopadá na Near v jej strede.) Lenže podľa Sorensena to povedať nemôžeme a to práve preto, že tu nevzniká kontrastné pozadie medzi oboma siluetami a nemôžeme tak vnútorný kruh siluety Far odlíšiť od vonkajšieho kruhu siluety Near. Nevidíme dva kruhy kontrastujúcich siluet, ale jednu siluetu. Autor píše, že tu ostáva nevyjasnené, čoho siluetu vidíme.³³¹

To je prekvapivý záver, nakoľko (i) vieme (so Sorensenom), aké objekty sú za úkaz kauzálne zodpovedné; a nakoľko (ii) videnie siluet je podľa neho interpretatívne. Takže by *mohol* povedať, že v skutočnosti vidíme siluetový dvojprstenec. V tomto prípade prekvapivo rozhoduje neepistemické videnie založené na možnosti odlíšenia kontrastu a nie kauzálna teória.³³² Problém je v tom, že obe vysvetlenia – pomocou KTV a pomocou teórie neepistemického videnia na základe kontrastu – nie sú zlučiteľné, nakoľko vedú k odlišným záverom.

Kontrast slnka a planéty, vďaka ktorému siluetu vidíme, zapríčiňuje planéta Near: blokovaním slnečného svetla vytvára hranicu (kontrast) medzi videným svetlom a siluetou. Na základe neepistemického odlíšenia by sme mali povedať, že vidíme *siluetu planéty Near* (spolu so slnkom).

Podľa KTV sa obe planéty podieľajú na blokovaní svetla Slnka, vidíme akúsi *zloženinu siluet planét Near a Far*. Hoci to Sorensen odsúdi ako puntičkárske, nie je to o nič väčšia pedantéria ako jeho vysvetlenie prvého prípadu, že vidíme zadnú stranu povrchu Far.

Teórie ústia do iného záveru a keďže Sorensen raz uprednostní jedno riešenie a druhýkrát iné, nie je jasné, ktoré stanovisko prijíma, resp. podľa ktorej z nich sa má v uvedených prípadoch rozhodovať, čo vidíme. Ďalším príkladom toho bude videnie tmy: neepistemicky ju vidíme, hoci tu nie je nič, čo by sme

³³⁰Tamže, s. 63.

³³¹ „The stickler will say that I see a „doughnut“ composed of an outer ring of Near and an inner core of Far. However, it is doubtful that I see Far in this circumstance. I cannot differentiate Far from its immediate environment.“ Tamže.

³³²Sorensen ďalej (tamže) uvedie podobný príklad s hviezdou, ktorú neuvidíme, ak sa v našom zornom poli nachádza priamo pred Slnkom, alebo (Dretskeho príklad zo s. 23) za určitých svetelných podmienok neuvidíme, že niekto na stenu s béžovou tapetou dodatočne vlepil zvyšný kúsok takej istej tapety.

vizuálne odlišovali od pozadia,³³³ predsa sa dá hovoriť o „niečom“ videnom.

Neepistemické videnie a epistemické výroky Zahrnutie neepistemického videnia je síce z hľadiska vysvetlenia hádanky zmätočné, avšak nie je strategicky nadbytočné. Ako bolo naznačené, na otázku „čo vidíte“ by sa dalo odpovedať rôzne. Tým, že Sorensen povie, že mu ide o neepistemické videnie, alternatívne (epistemické) výpovede z možností vylúči: chce predpokladať, že nevieme, čo vidíme, resp. na to nemáme názor. Ostáva tak odpovedať v objektuálnom, kauzálnom zmysle.

To je aspoň perspektíva, z ktorej na otázku sám odpovie. Dá nám na výber dve možnosti, ktoré prichádzajú do úvahy: Near/Far. Tým, že nás núti odpovedať fakticky, bez ohľadu na vlastné mienenie, stavia nás do zvláštnej pozície, ktorú v takýchto situáciách obvykle na seba neberieme.³³⁴ To, ako o videnom *hovoríme*, nezávisí len na tom, čo stojí pred našimi očami.

Christoph Pfisterer v rámci Európskej konferencie analytickej filozofie v Miláne v r. 2011 predniesol príspevok, v ktorom sa snaží ukázať, že Sorensenove závery sú (okrem jeho predpokladov) podmienené spôsobom perceptuálneho výpovedania. Všimá si Sorensenovo konzistentné zmiešavanie dvoch prístupov: čo vidíme a ako hovoríme o tom, čo vidíme.³³⁵ Sorensenova neiuntitívna interpretácia videnia siluety (kto by odpovedal, že vidí zadnú stranu predmetu?) je podľa Pfisterera nielen výsledkom skĺbenia neepistemického videnia (tým vylúčenia epistemických výpovedí) a kauzálny teórie (vylúčenia udalostných výpovedí), ale najmä je dôsledkom extenzionality objektuálnych perceptuálnych výpovedí, ako ju popisuje John Searle.³³⁶ Podľa Pfisterera je Sorensenova odpoveď, že vidíme zadný povrch Far umožnená logickou možnosťou jazyka, nie analýzou videného.

Podľa Searla sa obsah vizuálnej skúsenosti dá adekvátne vyjadriť len prostredníctvom celého súvetia (*whole proposition*) „vidím, že *a*“. Adekvátne perceptuálne výpovede sú propozičné. Vizuálna skúsenosť sa naopak nedá adekvátne vyjadriť jednoduchým použitím slovesa *vidieť*, ako to je napríklad v jednoduchej vete „vidím *a*“, ktorá je len konštatovaním videného objektu, má

³³³Tamže, s. 240, por. zvl.: „Visual detection is not sufficient for seeing. An object must look a certain way to be seen.“ Priamy poukaz na neepistemické videnie, ktorým vidíme tmu, tamže, s. 244.

³³⁴Pfisterer, Ch. C. cit. d., s. 4.

³³⁵To okrem iného jasne ukazuje Sorensenovo odvolanie sa na interpretatívnosť videnia v prípade siluet, hoci je to na prvý pohľad nepríliš zásadná poznámka.

³³⁶Searle, J. R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. New York, Cambridge University Press, 1983, kp. 2, s. 37-78, bod 1, s. 40nn.

objektuálny, ale nie intencionálny charakter. V oboch prípadoch *S* vidí tú istú vec, ale len v prvom prípade výpoveď zahŕňa moment, ktorý podľa Searla nutne náleží k vizuálnej skúsenosti, preto musí byť vo výpovedi zahrnutý. Je to moment: *S* vie niečo o tom, čo vidí. Ak vo vete zahrnutý nie je, môže dôjsť k takejto situácii:

<i>S</i> vidí <i>a</i>	<i>Jones</i> vidí <i>prezidenta banky</i>
$a = b$	<i>prezident banky</i> je <i>najvyšší muž v meste</i>
<i>S</i> vidí <i>b</i>	<i>Jones</i> vidí <i>najvyššieho muža v meste</i>

To je výrok, ktorý nezahŕňa epistemický rozmer toho, ako *S* vidí *a*. Nie je to výrok, ktorý by adekvátne vystihol vizuálnu skúsenosť *S* s *a*, pričom jeho logická pravdivosť je umožnená extenzionalitou výroku.

Výroky typu *S* vidí, že *a* sú však intenzionálne, neumožňujú substitúciu časti výroku:

<i>S</i> vidí, že <i>a</i>	<i>Jones</i> vidí, že <i>prezident banky stojí pred bankou</i>
$a = b$	<i>prezident banky</i> je <i>najvyšší muž v meste</i>

neplatí:

<i>S</i> vidí, že <i>b</i>	<i>Jones</i> vidí, že <i>najvyšší muž v meste stojí pred bankou</i>
----------------------------	---

Aby bol tento výrok pravdivý, musí zohľadniť obsah skúsenosti tak, ako sa zdal vnímať (Searle hovorí o intencionálnom obsahu). Preto Searle uprednostňuje perceptuálne výpovede v podobe súvetí, ktoré neumožňujú substitúciu – dosadenie ľubovoľného popisu vnímaného objektu. Preto sú adekvátne, narozdiel od objektuálnych výpovedí. Pri substitúcii v objektuálnych výpovediach nie je potrebné brať ohľad na perspektívu prvej osoby, na to, aký výraz (popis *b*) by *S* volil (ide o neepistemické konštatovanie objektívneho faktu), ani na to, či sa predmet *S* javil daným spôsobom. Sorensen preto môže povedať, že *S* vidí zadnú stranu povrchu Far a výpoveď bude logicky konzistentná a pravdivá³³⁷ (preto je ťažké argumentovať proti nej na základe Sorensenových premís). Nebude však adekvátna. Adekvátne výpovede by boli: „vidím, že slnko je zatmené“ alebo „vidím, že niečo zatmieva slnko“. To sú však možnosti vopred vylúčené Sorensenovmi predpokladmi.

³³⁷ „[I]t is due to the extensionality of objectual reports that Sorensen’s argument comes through: We see the silhouette. Replace ‘silhouette’ with the foreign description ‘the backside of Far’. Therefore, we see Far. It is the extensionality of objectual perceptual reports, that opens the door for Sorensen’s paradoxical conclusions.“ Pfisterer, Ch. C. cit. d., s. 6.

Sorensenova požiadavka tkvie v tom, aby sme o videnom vypovedali *určitým* spôsobom. Ak povieme, že vidíme zatmenie slnka, je to epistemická výpoveď, ktorá nepodporí Sorensenovu snahu obhájiť KTV, lebo umožní iné než objektuálne výpovede. Preto ju Sorensen vylúči. K tomu, aby odpoveď bola správna, potrebujeme mať okrem toho vstupné znalosti (ktorými nás vzápätí vybaví). Paradoxne to pripúšťa tým, že tvrdí, že výpovede dvoch pozorujúcich, z ktorých jeden je o úkaze poučený a druhý nie, budú odlišné; jeden uvidí Far a druhý tmavú škvrnu.³³⁸ Potom však už nemôže ísť o *neepistemické* videnie, ale o to, aby popis zodpovedal požiadavke neepistemického videnia.

Je však neadekvátne nezohľadňovať pozíciu subjektu a odvolávať sa pri vysvetlení vizuálnej skúsenosti výlučne na objektuálne (senzorické) hladisko a na externé (kauzálne) podmienky videnia, nakoľko (i) neepistemické, priame videnie sa spolieha na epistemickú identifikáciu videného; (ii) objektívna skutočnosť má mnoho aspektov, ktoré je možné subjektívne (vizuálne) zažívať, od čoho závisí popis tejto skutočnosti.

Videnie tmy, absencie svetla

V kapitole „We See in the Dark“ Sorensen tvrdí, že tmu, úplnú absenciu svetla, je možné priamo vidieť tak isto ako tieň.

Prvá línia argumentu – videnie tmy vs. slepota

Diskusia je uvedená nasledovným príkladom. Claudia Menlo je hrdinka druhej epizódy amerického televízneho seriálu *The Night Gallery*, je to bohatá vdova, od narodenia slepá. Dozvie sa o tom, že transplantácia optického nervu by jej umožnila na jedenásť hodín vidieť. Operáciu podstúpi. Je upozornená na to, aby si po operácii predčasne nedala obvazy dolu z očí. Avšak doma to už nemôže vydržať a obvazy si odstráni. Zachytí pohľadom krištálový luster, odrazu však nevidí nič. Claudia si myslí, že je zase slepá. Nevie totiž, že v celom meste došlo k výpadku elektriny. Na svitaní Claudia ešte zachytí svetlo vychádzajúceho slnka, ale to sa už jej zrak skutočne opäť zahlmieva. Otázka znie: čo Claudia videla? Sorensen odpovedá, že okrem toho, že videla luster a slnko, videla aj tmu v miestnosti. Túto vizuálnu skúsenosť si však zamenila s absenciou vizuálnej skúsenosti, ktorú doteraz jedine mala.³³⁹

Podľa Sorensena musíme rozlišovať medzi slepotou (neschopnosťou vidieť) a schopnosťou zdravého zraku vidieť tmu.³⁴⁰ Slepec nemôže senzoricky regis-

³³⁸Sorensen, R. A. cit. d., s. 58.

³³⁹Tamže, s. 237n.

³⁴⁰Por. tiež tamže, s. 245, 260.

trovať tmu, keďže nemôže senzoricky registrovať svetlo. Byť slepý je to isté, ako mať „vypnutú“ schopnosť vidieť.³⁴¹ To, že nevidiaci „vidí“ celý život tmu, nie je možné považovať za skutočné videnie tmy, keďže jeho zrak nespracúva senzorické dáta. Odlíšenie pôvodu nevidenej a videnej tmy³⁴² má dva významy.

Jednak sa tu ohlasuje význam kauzálneho procesu, ku ktorému v prípade nefunkčného zraku nedochádza, narozdiel od funkčného zraku. Videnie je zapríčinené možnosťou zraku reagovať na svetlo alebo na tmu. Tma je príčinou videnia rovnako ako svetlo.

Za druhé, poukazom k odlišnému pôvodu dvoch typov skúseností autor vylúči, že tma, ktorú obaja „vidia“, je rovnaká. Subjekty nemajú zmyslový vnem rovnakého predmetu. Tma, ktorú vidíme, je zapríčinená inak: zdravé oko v tme vidí čiernu farbu.³⁴³ Hoci bežne hovoríme, že v tme nič nevidíme, tento výraz podľa Sorensena len odráža, že nevidíme tak, ako by sme vidieť chceli, podobne ako keď námorník v hmle kričí na druhého námorníka, ktorého vidí, že nič nevidí.³⁴⁴ V skutočnosti vidíme tmu a tento vnem vieme vysvetliť kauzálnne.

Kritika prvého argumentu Sorensen hovorí o videní, ktoré je *kauzálne zapríčinené* (svetlom alebo absenciou svetla). Preto je potrebné vzťahnúť sa k nejakému spôsobu, ktorý by tento kauzálny proces popísal. Keďže sa máme zamerať na objektívnu stránku kauzálneho procesu, ktorý skúma prírodná veda, obrátime sa k biofyzike videnia. Z biofyzikálneho hľadiska je videnie umožnené (nie je známe, že by do dnešnej doby niekto tvrdil či dokázal opak) dopadom a pohltením fotónov viditeľného spektra svetla na sietnicu oka. Tu vo fotoreceptoroch (tyčinky a čípky) dochádza k rozkladu na svetlo citlivých zrakových pigmentov oka, čím sa spúšťa reťazec chemických reakcií, a tým v skratke dochádza k transformácii fotónov na elektrický potenciál. Ten pre-

³⁴¹Tamže, s. 260.

³⁴²Tamže, zvl. s. 261-264. Autor tu odlišuje rôzne tmy, ktoré vidíme pri rôznych príležitostiach.

³⁴³Sorensen usudzuje, že vidíme čiernu farbu vďaka absencii svetla, na základe Hurvichovej analýzy videnia farieb, z ktorej cituje. Leo Hurvich (*Color Vision*, Sunderland, Mass.: Sinauer, 1981, s. 61. In: Sorensen, R. A. cit. d., s. 250) však naráža na význam *kontrastu*, ktorý Sorensen necháva úplne stranou. Citát, ktorý uvádza: „Blackness is not evoked by the direct action of light from any particular portion of the spectrum; blackness does result indirectly from the contrast between stimuli (one of which is „white“) presented side by side to different places on the retina. It also results at the same place on the retina when „white“ stimulation is terminated.“ – Tu je zároveň rozdiel videnia tmy a počutia ticha: vnemu tmy zodpovedá podľa Sorensena istý zmyslový obsah, zatiaľ čo pri tichu nie je nič, čo by bolo počuté.

³⁴⁴Tamže, s. 238.

náša informácie do zrakových centier mozgu. Svetlo a jeho premena na elektrinu je základom videnia.

Vnímanie farieb je závislé na vnímaní kontrastu (ktorého je zdokonalením). Závisí na bunkách s tzv. jednoduchou oponenciou, ktoré reagujú na svetelný kontrast. Ak bunka nedetekuje kontrast, nereaguje. Receptívne pole týchto buniek nie je homogénne, má vnútornú štruktúru (centrum a perifériu), ktorá reaguje na určitú farbu zvýšením alebo znížením svojej tonickej aktivity (napr. na červenú v centre zvýšením, a na zelenú na periférii znížením). Najúčinnjším podnetom pre tieto bunky je škvrna monochromatického svetla premietnutá do excitačnej zóny, pri čom bunka detekuje kontrast. Analogicky pri ožiarení celého receptívneho poľa bielym svetlom (kombinácia svetla všetkých viditeľných vlnových dĺžok) bunka nereaguje.³⁴⁵

Je určite možné hovoriť o videní čiernej farby v relatívnom zmysle, na základe videnia kontrastu a rozpoznávania farieb, teda za prítomnosti svetla. Otázka je, ako, keďže nie sú jasné mechanizmy, pomocou ktorých rozpoznávame svetlosť resp. tmavosť (čiernu, sivú a bielu farbu). Zdá sa, že videnie čiernej farby v kontrastných svetelných podmienkach za súhry viacerých faktorov je samo *pozitívnym* vnemom,³⁴⁶ avšak je zatiaľ nejasné, aké procesy zodpovedajú za to, že vidíme čiernu farbu analogicky k tomu, ako keď vidíme iné farby – nevidíme totiž čiernu na základe *absencie aktivity* nervových buniek, ale na základe toho, že bunky sú schopné aj čiernu farbu špecificky kódovať (videniu čiernej je možné priradiť istú hodnotu množstva neurálnej aktivity). Je otázne, či je adekvátne hovoriť o vneme, ktorý je spôsobený absenciou procesu videnia (teda v akomsi sekundárnom zmysle), keď pri videní čiernej proces videnia prebieha, hoci je doposiaľ nejasné, ako. V tom by Sorensenova analýza mohla

³⁴⁵ „Ozáření celého receptivního pole bílým světlem nezpůsobí výraznější změnu v základní tonické aktivitě buňky v důsledku vzájemně antagonistického působení centra a periferie.“ Králíček, P. *Úvod do speciální neurofyzologie*. 3. vyd. Praha: Galén, 2011, s. 37 a obr. 42 na s. 31.

³⁴⁶ Naznačuje to nielen bežná intuícia, ktorú vyslovil už Aristoteles a ktorá je prítomná v odbornej reči („Nepřítomnost světla vyvolá vjem černé barvy. Jde však zřejmě o vjem pozitivní, protože slepé oko nevidí „černě“, ale „nevidí nic.““ Ganong, W. F. *Přehled lékařské fysiologie*. Jinočany: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1995, s. 133), ale aj špecializované skúmania, ktorými nie je možné sa na tomto mieste podrobnejšie zaoberať. J. P. Frisby a J. V. Stone (*Seeing: the computational approach to biological vision*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, s. 373-396) explicitne popisujú, že pri videní čiernej dochádza ku kódovaniu čiernej ako ktorejkoľvek inej farby, a že neplatí, že čierna farba je registrovaná ako *absencia* aktivity v nervových bunkách. Píšu, že „čierna je kódovaná aktivitou v určitej oblasti nervových buniek, pričom pri tmavšej čiernej dochádza k zvýšenej kódovacej aktivite“ (s. 395). Tento fakt však napriek množstvu uvedených modelov nedokážu presne vysvetliť (kde ku kódovacej aktivite dochádza, atď.).

nájsť istú oporu.

Zároveň však z daných analýz nevyplýva nič, čo by bolo možné vzťahnúť na videnie absolútnej temnoty, nakoľko zmienená štúdia analyzuje vždy situácie či zrkovité klamy, kde sú videné kontrasty za istého množstva svetla. Aj na základe toho sa dá usúdiť, že k tomu, aby vnemu čiernej niečo zodpovedalo, musíme mať skúsenosť s kontrastom medzi svetlom a tmou. Táto problematika značne presahuje možnosti tejto kapitoly, preto sa musíme obmedziť výlučne na videnie absolútnej tmy. Predkladané úvahy sú len snahou naznačiť možný smer argumentácie vzhľadom k relatívnemu videniu čiernej farby, analogicky by bolo možné uvažovať o dôvodoch pre relatívne počutie ticha. Nasledujú argumenty (oddelené do dvoch skupín) proti Sorensenovmu tvrdeniu, že je možné vidieť absolútnu tmu.

(1) Pri videní absolútnej temnoty (čiernej farby) dochádza k inej situácii pre videnie.

(a) Argument z videnia čiernej farby

Ak vidíme absolútnu čiernu farbu (hypoteticky sme v absolútnej temnote), znamená to, že tu nie je *žiadne* svetlo, ktoré by sme mohli vidieť a ktoré by zasahovalo do procesu videnia. Čierna *farba*, ktorú „vidíme“, je neodlíšiteľná od čierneho *prostredia*, v ktorom vidíme. Avšak ak prostredie, v ktorom vidíme, nezahŕňa či neumožňuje prienik žiadneho svetla, je obtiažne hovoriť o tom, že také prostredie umožňuje *videnie* (prípadne videnie nejakej, napríklad čiernej farby), alebo aspoň, že umožňuje videnie v tom istom kauzálnom zmysle, ako bolo predtým zadefinované. Inými slovami, ak chce Sorensen postaviť svoj argument na tom, že vidíme absolútnu tmu, pretože to je absolútna čierna a aj čierna je farba, jeho argument nie je validný, nakoľko pri videní absolútnej tmy nie je možné hovoriť o farbe, ale je nutné hovoriť o prostredí, v ktorom vidíme.

Sorensen sa na inom mieste³⁴⁷ odvoláva na Aristotela, podľa ktorého je objektom zraku farba a čierna je tiež farbou. Podľa Aristotelovho výkladu v knihe *O duši*³⁴⁸ však nie je možné vidieť farby bez svetla (419a7-15). Aristoteles tiež rozlišuje medzi videnou farbou a prostredím, v ktorom je videná. Vidíme v „priehľadnom“ (*to diafanés*) prostredí, ktoré však ešte nie je prostredím pre videnie. Aristoteles rozlišuje medzi potenciálnym a skutočným prostredím pre videnie (používa dvojicu *dynamis – entelecheia*). Skutočne priehľadným

³⁴⁷Sorensen, R. A. cit. d., s. 267n.

³⁴⁸Aristoteles. *O duši*. Preklad A. Kříž. Praha: Rezek, 1995. Zvl. II,7 (s. 66nn.) a II,10,422a20-34 (s. 75n.). Gr. a angl. text: Aristoteles. *Peri psychés. Aristotle's Psychology. In Greek and English, with Introduction and Notes by Edwin Wallace*. Cambridge: University Press, 1882. Dostupné z: <https://archive.org/details/aristotelsperip00wallgoog>

(„aktualizovaným“, t. j. prostredím pre videnie) sa médium stáva až vďaka prítomnosti ohňa (418b9-10; 419a23-25). Oheň je „vlastnosťou“ priehľadného prostredia, ktorú médium buď má (vtedy z neho oheň robí *svetlo*), alebo nemá (vtedy z neho oheň robí *tmu*; 418b13-20). Preto síce Aristoteles píše, že je možné vidieť v tme, ale kontext pasáže (418b26-32) zároveň naznačuje, že je to možné len ak sa tmavé prostredie, ktoré je prostredím pre videnie len potenciálne, prostredníctvom ohňa aktualizuje, napríklad ak sa v tme ocitnú telesá, ktoré samy do tmy vnesú oheň (svetlo), ako niektoré fosforeskujúce organizmy (419a2-6). Aristoteles ďalej síce píše (II,10,422a20-34), že zrak je zameraný na viditeľné *aj* neviditeľné, pričom neviditeľnou je tma alebo niečo príliš jasné. Tmu však „zrak rozoznáva“ (*hé opsis krínei*), teda je otázka, či Aristoteles uvažuje o priamom videní tmy, alebo odvodenom videní tmy ako privácie svetla (v jazyku našej diskusie, „epistemicky“). Vzhľadom k naznačenému kontextu je pravdepodobnejšia druhá možnosť.

V analýze tmy nepokladá Sorensen vonkajšie podmienky videnia za relevantné pre charakteristiku videnia a videného, k definícii videnia si chce vystačiť len pomocou definície „schopnosti“ vidieť. Schopnosť vidieť (mať zdravý zrak), t. j. možnosť, pokladá vždy za aktualizovanú (ak sú oči otvorené), aj keď oko nie je vystavené podmienkam, za ktorých skutočne vidí a aj keď tu nie sú objekty, ktoré by mohlo skutočne (na základe kontrastu) rozoznať.

Ak by Sorensenovi šlo o „videnie tmy“ v inom, napr. voľnom zmysle slova „vidieť“, šlo by o jazykový výraz, ktorý sa nevzťahuje na fyzikálnu skutočnosť, ale ktorý je iste možné použiť. Sorensen však videnie definuje ako objektívny kauzálny proces, ktorý popisujú prírodné vedy.

Sorensenova úvaha sa zakladá na tom, že (i) vidieť čiernu farbu je niečo iné ako nevidieť a že (ii) je možné o videní absolútnej temnoty uvažovať analogicky s videním čiernej veci. O platnosti tejto analógie sa dá pochybovať aj z dôvodu súčasného pohľadu *psychológie videnia* na to, čo znamená „vidieť“.

Súčasný prístup k problému videnia (R. L. Gregory, *Eye and Brain*, 1990, prvé vydanie už 1966) vychádza z toho, že očná sietnica a optický nerv nikdy nie sú úplne bez aktivity, ani v absolútnej tme a do mozgu tak dochádza istá reziduálna aktivita aj v prípade, že oko nie je stimulované svetlom.³⁴⁹ Do mozgu neustále prúdi istá miera stimulov, *každý* podnet má tak dopad na nervový systém, nielen ten, ktorý prekročí istý prah, ako sa súdilo pred-

³⁴⁹To bolo indikované na základe sledovania aktivity optického nervu v oku mačky, plne adaptovanom na tmu. Usudzuje sa, že podobne to je s ľudským okom. Gregory, R. L. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. 4th ed. Oxford: OUP, 1990, s. 86 a celkovo k tejto problematike s. 86-91.

tým. Preto sa mozog v každej chvíli musí rozhodovať, kedy je vzrast aktivity len náhodou (prejavom neurálneho šumu), a kedy je dôsledkom zvýšenej intenzity, ktorá je signálom skutočnej vonkajšej udalosti (vzruchu).³⁵⁰ Ak by mozog prijímal akýkoľvek nárast aktivity ako signál (vzruch), „videli“ by sme záblesky svetla, ktoré by spoločne času neboli skutočné. Aby mozog akceptoval neurálnu aktivitu ako reprezentujúci vzruch (aby sme niečo uvideli), musí dôjsť k „štatisticky významnému rozdielu“, ³⁵¹ ktorý nie je podmienený výlučne senzitivitou receptorov na sietnici, ale zároveň rozdielom v množstve neurálnej aktivity potrebnej pre prijatie tejto aktivity ako vzruchu, signálu zapríčineného externe.

Gregory uvádza, že úvaha o podstatnom rozdieli pre videnie platí aj na prípad absolútnej tmy.³⁵² Tam k rozpoznaní podstatného rozdielu nedochádza. Nedochádza k vzruchu, hoci dochádza k neustálemu neurálnemu šumu. (Je možné uvažovať, že samotný nervový šum sa v absolútnej tme stane predmetom „videnia“, čo by však neznamenal, že vidíme tmú, ale v tme zintenzívnené prejavy šumu zrakového systému.)

Podľa toho je správna úvaha, že vidieť v absolútnej tme sa líši od nemožnosti vidieť vzhľadom k množstvu prebiehajúcej aktivity v mozgu. Nie je však správna úvaha o videní tmy, nakoľko sa nedá hovoriť o vlastnom videní, t. j. rozlíšení signálu z prostredia, od náhodného pozadia zrakového šumu. To sú však stále argumenty, ktoré sa viac či menej priamo vzťahujú k objektivite kauzálneho procesu.

(b) Argument z definície videnia

O *videní* v absolútnej tme je obtiažne hovoriť, nakoľko je u Sorensena (i) bežné videnie definované ako kauzálny proces, popísateľný biofyzikálne; a nakoľko je zároveň (ii) videnie definované ako absencia biofyzikálneho procesu. Bod (ii) je dôsledkom predpokladu, že absencia svetla kauzálnne pôsobí – nepôsobí však kauzálny v tom istom zmysle, ako prítomnosť svetla, nakoľko svetlo zapríčiňuje taký kauzálny proces, ktorý absencia svetla nespôsobuje. Absencia biofyzikál-

³⁵⁰O svete ako vnímanom (fenomenálnom svete) sa z tohto dôvodu hovorí aj ako o rozdieli či o pomere medzi náhodnosťou (chaosom) a rádom (nie ako o vzťahu medzi ničím a niečím). Opakom vnímania nie je podľa toho tma alebo ticho, ale neštrukturovaná energia, ktorá nedovoľuje vnímanie vecí a udalostí sveta. Tma alebo ticho nie sú neštrukturovaným „ničím“, ktoré by vnímanie nepripúšťalo, sú už istou *mierou* chaosu, z ktorého je možné štrukturovať rád. Por. Handel, S. *Perceptual coherence: hearing and seeing*. New York: OUP, 2006, s. 3n.

³⁵¹Gregory, R. L. cit. d., s. 90.

³⁵²„[T]he absolute threshold is determined by the smallest signal which can be detected reliably against random background of the neural noise which is present in the visual brain though no light enters the eye.“ Tamže, s. 91.

neho procesu videnia je však „nevidenie“. Videnie je potom definované ako nevidenie.

Nie je podstatné, že absencia kauzálneho procesu videnia je zapríčinená v prípade slepoty inak, ako v prípade Sorensenovho videnia tmy. V prípade slepého zraku ku kauzálnemu procesu nedochádza z dôvodu rôznych zrakovo-neurologických príčin,³⁵³ teda z interných dôvodov, externé prostredie videnie neznemožňuje. V prípade Sorensenovho príkladu ku kauzálnemu procesu taktiež nedochádza, hoci zmyslový aparát, atď. je funkčný, ale prostredie neposkytuje dostačujúce svetelné podmienky, ktoré by proces videnia spôsobilo, teda z externých dôvodov.

Nevidenie je u Sorensena zároveň definované ako odlišné od videnia (prípady slepoty vs. videnie v tme). Preto buď je výraz „videnie“ v prípade výrazu „videnie tmy“ chápaný voľne, alebo, ak je chápaný v analógii k videniu doslovne (má spôsobiť kauzálny proces, čo je náš prípad), je výrok, že „vidíme absolútne čiernu farbu“, sporný, nakoľko pojem videnia, chápaný kauzálny, zahŕňa biofyzikálny proces, ktorý sa bez prítomnosti svetla neodohráva. Definovať videnie ako absenciu procesu videnia nedáva zmysel, je sporné. (K voľnému použitiu výrazu „vidieť tmu“: keď povieme, že vidíme tmu, nepopisujeme, aký proces videnia sa deje, ale ako chápeme to, čo sa odohráva. „Vidieť tmu“ je spôsob vypovedania o videnom, je epistemický. Nie je popisom neepistemického videnia, teda nie je v Sorensenovej intencii.)

Prípadné videnie objektov (tvarov) v tme, o ktorom Sorensen uvažuje, je možné tradične pripísať detekcii kontrastu (rozdielu jasnosti dvoch hraničiacich plôch), ktorý je definovaný v termínoch množstva svetla. Vnímanie kontrastu je ďalej zdokonalené detekciou rozdielu *farieb* dvoch susediacich plôch (rozdielom vlnových dĺžok viditeľného svetla). Dochádza tu k rozdielnemu podráždeniu fotoreceptorov kontrastnými líniami obrázku na sietnici.³⁵⁴ Akonáhle hovoríme o videní objektov v tme, znamená to, že do oka sa dostáva určité množstvo svetla, ktoré ho umožňuje.

(c) Situácia videnia absolútnej tmy (v absolútnej tme) je podobná situácii videnia v absolútne bielom svetle (ako si všímajú už Aristoteles a tiež Hegel). Bolo zmienené, že vnímanie farieb je podmienené vnímaním kontrastu, ktorého je zdokonalením, a že bunky, ktoré ho umožňujú, reagujú len za prípadu,

³⁵³Úplná slepota je definovaná ako neschopnosť vnímať akékoľvek svetlo. K definícii, druhom a príčinám por. Sardegna, J. et al. *The encyclopedia of blindness and vision impairment*. 2nd ed. New York: Facts on File, 2002.

³⁵⁴Por. Králíček, P. cit. d., s. 29n., Mysliveček, J. *Základní fyziologické principy II*. Praha: Nakladatelství ČVUT, 2007, s. 103.

že detekujú kontrast. Pri vnímaní absolútne čierneho alebo absolútne bieleho prostredia bunky nereagujú takým spôsobom, aby u nich došlo k „výraznejšej zmene“. (Pri monochromatickom svetle takých viditeľných dĺžok, ktorému zodpovedá niektorá z videných farieb, to neplatí.)

Keď sa ocitneme v úplnej tme, zdá sa nám, že nič nevidíme, akoby sme oslepli, akoby sme stratili schopnosť vidieť. Je možné povedať, že nič nevidíme, rovnako, ako je možné povedať, že vidíme tmu. V podobnej situácii sa ocitneme, keď budeme v absolútne bielom svetle. Akoby sme oslepli. Môžeme povedať, že nič nevidíme, alebo že vidíme všetky farby. Výpoveď nemusí nutne odrážať fyzikálnu skutočnosť a môže odrážať subjektívny postoj (mienenie). Preto Sorensen navrhuje, aby sme prijali len takú výpoveď, ktorá bude objektívna a bez mienení, nakoľko v danej situácii mienenie „nič nevidím“ odkazuje k dvom možným príčinám „nevidenia“.

(2) Argument z pojmu „vidieť“

Ak by sme pripustili, že oko vidí absolútnu tmu, hoci ide o videnie v inom zmysle, než keď oko vidí farby za prítomnosti svetla, stále tu ostáva problém, aký je rozdiel medzi videním tmy (zapríčineným zvonku) a nevidením ničoho (zapríčineným zvnútra) a na čo by sme potrebovali oba pojmy (úvaha sa netýka slepoty). Rozdiel medzi videním absolútnej tmy a nevidením nie je subjektívne rozlíšiteľný.

Sorensen uvádza návazný argument: človek, ktorý by sa narodil v absolútne tmavej miestnosti a nikdy by ju neopustil, a ktorý by vlastne nevedel, čo znamená vidieť, ale ktorý má zdravý, fungujúci zrak, taký človek vidí (neepistemicky) tmu.

Môžeme sa však pýtať, či taký človek skutočne môže použiť sloveso „vidím“ a či ho môže použiť tak, ako navrhuje Sorensen. Nevie, že vidí tmu, pretože nedokáže skutočne odlíšiť od seba schopnosť vidieť tmu a neschopnosť vidieť. Nevie, či vidí tmu alebo nevidí nič, nie je schopný výpovede, v ktorej by figurovali tieto pojmy.³⁵⁵ Nemôže takto vypovedať. Nie je zjavné, prečo by taký človek mal prijať Sorensenom navrhovanú definíciu videnia, ktorá mu nepomôže pochopiť, ako sa jeho situácia (že *vidí* absolútnu tmu) líši od situácie, že (niekto iný) *nevidí*. Sorensenom definovaný pojem „videnia“ tmy takému člo-

³⁵⁵Na tieto otázky poukazuje John Hyman („Vision, Causation and Occlusion“, s. 214; Sorensen sa na neho tiež odkazuje, ale v opačnej intencii): „Certainly one does not possess the concept of vision until one understands that it is connected with such concepts as light, darkness, distance and occlusion. (...) For one does not possess the concept of vision until one can deduce the proposition that *S* cannot see *x* from the proposition that *x* is in darkness.“

veku neumožní pochopiť, čo to znamená vidieť (vidieť za svetla, a čo znamená „svetlo“). Výraz „neepistemicky videnej tmy“, ak sa má zakladať na krajnom prípade videnia absolútnej tmy, je neinformatívny a zbytočný – nemá význam vzhľadom k vnútorne spornej definícii videnia – a je neadekvátny vzhľadom k zmienenej súčasnej psychológii videnia. Je však možné vidieť tmu v epistemickom zmysle (viem, že vidím tmu), ako to hájil Lewis,³⁵⁶ nakoľko také videnie predpokladá predošlú skúsenosť, oboznámenosť so svetlom a porozumenie pojmu videnia.

S videním absolútnej tmy potom alebo pred tým, čo sme videli (poznali) svetlo, nie je problém, nakoľko sa to dá odôvodniť videním kontrastu a adaptáciou zraku na videnie vo svetle a videnie v tme, ktoré funguje trochu odlišne. Základným predpokladom však je oboznámenosť so svetlom.

Sorensenov argument pomáha situáciu pochopiť len do tej miery, do akej môže byť subjekt informovaný o objektívnej pravde tretou osobou (že je v absolútne tmavej miestnosti, atď.) a do akej miery dokáže tento fakt akceptovať, hoci bez porozumenia (fakt, že vidí, hoci to momentálne nevie odlíšiť od nevidenia). Neepistemický fakt, ktorý sa opiera o znalosť, mu nijak nepomôže v situácii, keď by o svojom videní či nevidení musel niečo povedať bez týchto znalostí. Samostatná otázka je, nakoľko by pojem videnia vôbec na niečo bol, keď tu chýba skúsenosť.

Druhá línia argumentu – objektivita, priame videnie a ontológia absencií

Séria nasledovných príkladov je založená na predošlom argumente, ktorý Sorensen opieral o rozdielnosť príčin videnia a nevidenia. Teraz rozvíja úvahu o priamom videní absencie. Uvedieme príklady očakávaní, aby bolo vidieť, čo má Sorensen na mysli, keď hovorí o objektivite absencie a jej priamom videní.

³⁵⁶Lewis, D. „Veridical hallucinations and prosthetic vision“. In: Lewis, D. *Philosophical Papers*, cit. d., s. 273-286. „The content of the experience is, roughly, the content of the belief it tends to produce. (...) The same visual experience will have a different impact on the beliefs of different subjects, depending on what they believed beforehand.“ (s. 274.) – Podľa Lewisa subjekt vidí, „keď scéna pred očami spôsobuje zodpovedajúcu vizuálnu skúsenosť ako časť vhodného vzorca kontrafaktuálnej závislosti,“ (s. 280). Ak by sa scéna pred očami *S* zmenila, *S* by videl niečo iné (mal by inú zodpovedajúcu vizuálnu skúsenosť), narozdiel od prípadu halucinácií, keď by *S* buď videl stále tú istú scénu, alebo ak by sa videná scéna menila, bola by zhoda videnej a skutočnej scény náhodná. V tme však nie je možné hovoriť o *obsahu skúsenosti*, ktorý je *nutný* pre definíciu videnia: halucinácie tmy a videnie tmy by boli neodlíšiteľné, nakoľko zmena scény spôsobuje stále ten istý vizuálny korelát, resp. keďže scéna sa nemení. Podľa Lewisa síce nevidíme tmu, ale zrakom (nie iným zo zmyslov) zisťujeme, že je tma, podobne ako v iných situáciách zrakom zisťujeme, že nevidíme (v hmle, ostro svetle). „In a sense, we do see in the dark when we see that it is dark“ (s. 283).

Argument o objektivite je druhým krokom úvahy a týka sa kauzality ako ontologickej teórie: za objektívne (ontologicky relevantné) je možné pokladať to, čo kauzálnne pôsobí. Príklady o očakávaní a neepistemickom videní sú tri.

(1) Únoscovia vyhlásia, že dvoch rukojemníkov oslepia laserovým lúčom. Rukojemníci skutočne uvidia červený záblesk a potom tmu. Rukojemníčka tvrdí, že je slepá. Rukojemník nevie, či je slepý alebo vidí, myslí si, že nemá dosť informácií na to, aby sa rozhodol. V skutočnosti únoscovia po červenom záblesku vypli svetlo, rukojemníci vidia. Bez ohľadu na to, či si niečo myslia alebo nie, prípadne čo si myslia a čo očakávajú, resp. nakoľko sú ich mienenia adekvátne alebo nie, ide len o subjektívne popisy (výpovede), ktoré sú nerelevantné vzhľadom k tomu, že obaja rukojemníci vidia neepistemicky, priamo, objektívne tmu. Je to fakt.

(2) Sorensen uvádza príklad Richarda Taylora z vyššie zmieneného článku „Negative Things“, ktorý má demonštrovať priame videnie absencie: v ľavom z dvoch kruhov, ktoré pred sebou vidíme, sa nachádza bod, pravý kruh je prázdny; v pravom kruhu priamo (neodvodene) vidíme absenciu bodu. Príklad je dôležitý: podľa Sorensena nie sú absencie myslené entity, ktorých identita je odvodená (ako negácia predmetu). Absencie sú priamo vnímateľné, a to aj bez priameho vzťahu k pozitívnym entitám (napr. absolútna tma či ticho vnímané bez kontrastu so svetlom či zvukom).

Sám Taylor však svoj argument uvádza do iného svetla, keď hovorí o *podmienke* videnia prázdneho kruhu, ktorá je daná *očakávaním* bodu v pravom kruhu. Taylorov dodatok Sorensen nezohľadňuje.³⁵⁷

(3) Podobné je to v príklade od Jean-Paul Sartra. Sartre príde do kaviarne a vidí, že jeho dochvilný kamarát Pierre, s ktorým sa tam mal už pred pätnástimi minútami stretnúť, v kaviarni nie je. Podľa Sartra ide o dôkaz, že videl absenciu (ničotu). Vzápätí dodáva, že to je možné len na základe očakávaní, ktoré mal.³⁵⁸ Podľa Sorensena by Sartre videl absenciu Pierra aj v prípade,

³⁵⁷Na tomto princípe funguje hneď úvodný Sorensenov príklad o videní chýbajúceho tripletu písmen (cit. d., s. 3 a 19). Sme pobádaní vybrať si jeden z tripletov písmen a následne skontrolovať jeho prítomnosť o pár strán ďalej, kde sú však uvedené iné tripletety, preto údajne vidíme absenciu zvoleného tripletu. Príklad je podobný Dretskeho príkladu s manželami v tom, že hľadáme niečo, o čom vieme, že by tam malo byť a jedine táto motivácia nás oprávňuje povedať, že to nevidíme (vidíme viacero (nehľadaných) tripletov). Podobný argument má B. O'Shaughnessy (*Consciousness and the World*. New York: OUP, 2000, s. 329n.): keď vidíme chýbajúci podpis na konci listu, vidíme, že podpis chýba, v kontexte očakávania podpisu a videnia bieleho miesta. Podľa neho nejde o vnímanie, ale o kognitívnu skúsenosť, viď s. 330: „The experience of seeing the absence is the experience of coming-to-know-of-the-absence-of-X . . . This cognitive experience is such that we experience the visual object as a presence endowed with a negative property.“

³⁵⁸Sartre, J.-P. *Byť a ničota: pokus o fenomenologickú ontológiu*. Preklad O. Kuba. Praha:

že by si nemyslel, že ho Pierre bude tak dlho čakať. *Absencia* Pierra spôsobuje, že Sartre ho nevidí.³⁵⁹ Očakávanie nehrá podľa Sorensena ani v jednom z prípadov rolu v tom, že priamo vidíme absenciu.

Poznámka. Sorensen drží svoju teóriu kauzálneho pôsobenia absencií, hoci uvádza,³⁶⁰ že z hľadiska neurovedy³⁶¹ neuróny síce reagujú aj na absenciu tónu (pauzu), ale na základe *očakávaných* akustických vzorcov. Zmienená a ďalšie štúdie sa ku kontextu očakávania priamo alebo nepriamo vzťahujú, nakoľko v nich väčšinou ide o zohľadnenie reakcie na *vynechaný* stimul.³⁶² Sorensen je k týmto výsledkom skeptický.

Sorensen v týchto príkladoch spája dve tendencie. Prvá má zohľadniť bežné mienenie, podľa ktorého absencie môžu niečo zapríčiniť. (Dá sa vyjadriť vetami typu: „rukojemníci vidia len samú tmú“, „nevidím bod, chýba tam“, „Pierre zjavne nedorazil, lebo ho tu nikde nevidím“.) Druhá tendencia je vysvetliť bežné mienenie pomocou neepistemického videnia, ktoré do úvahy zavádza kauzálne pôsobenie absencií. Prvá snaha je sympatická, nakoľko sa snaží obhájiť, že sa v reči neustále nemýlime, keď používame vety, v ktorých figurujú absencie (nedostatok, chýbanie, neprítomnosť, zlyhanie). Bežné mienenie má byť následne oprávnené kauzálnoteoretickým vysvetlením.

Na Sorensenovu úvahu sa dá pozrieť z hľadiska tzv. kauzálnej účinnosti chýbania (*causation by omission*), resp. absencie (*causation by absence*), o ktorej už bola zmienka vyššie.³⁶³ Otázkou je, či sú absencie skutočnými *príčinami* alebo figurujú len vo *vysvetlení* javov či udalostí. Negatívne príčiny je často možné (hoci nie vždy) formulovať aj pozitívne; ide o udalosti podobné Sartrovmu príkladu.

Sorensenovo stanovisko v tomto rámci je jasné: kauzálna účinnosť absencie je skutočná, nejde len o jazykovú formuláciu (vysvetlenie). Mal by preto ukázať, že absencie sú objektívnymi príčinami.

Oikúmené, 2006, s. 45nn.

³⁵⁹Sorensen, R. A. cit. d., s. 248.

³⁶⁰Tamže, v kontexte Sartrovho príkladu s Pierrom.

³⁶¹Hughes, H. C. et al. „Responses of Human Auditory Association Cortex to the Omission of an Expected Acoustic Event“. *NeuroImage*. 2001, roč. 13, č. 6, s. 1073-1089.

³⁶²Vid' napr. štúdia Zanto, T. P., J. S. Snyder a E. W. Large. „Neural correlates of rhythmic expectancy“. *Advances in Cognitive Psychology*. 2006, roč. 2, 2-3, s. 221-231 a množstvo odkazov, ktoré obe štúdie uvádzajú.

³⁶³Por. Beebe, H. cit. d., tiež McGrath, S. „Causation by omission: a dilemma“. *Philosophical Studies*. 2005, č. 123, s. 125-148; Thomson, J. J. „Causation: Omissions“. *Philosophy and Phenomenological Research*. 2003, roč. 66, č. 1, s. 81-103 a Varzi, A. „Omissions and Causal Explanations“. In: Castellani, F. a J. Quitterer, eds. *Agency and Causation in the Human Sciences*. Paderborn: Mentis Verlag, 2007, s. 155-167. Dostupné online z: http://www.columbia.edu/~av72/papers/Mentis_2007.pdf (s. 1-14).

Vzhľadom k predošlej časti je možné to preformulovať ešte inak. Perceptuálne výpovede majú byť podľa Sorensena pravdivé (majú postihovať skutočnosť, o ktorej vypovedajú). Preto je pri vypovedaní o kauzalite zmysluplné nehladiť na epistemický rozmer výpovede (tvrdenie), ktoré môže implikovať očakávania resp. iné subjektívne mienenia, ktoré výpoveď podmieňujú. Môžu ju urobiť *nepravdivou* vzhľadom k objektívnemu stavu vecí. Naopak, perceptuálne výpovede bez subjektívneho rozmeru môžu popisovať *skutočnosť* (popisovať *pravdivo*). Toto má platiť, *pretože* absencie sú objektívnymi príčinami. Obhajoba objektívneho kauzálneho pôsobenia absencií je kľúčová pre tvrdenie, že neepistemické videnie (neepistemické výpovede) zaistujú pravdivejší prístup k skutočnosti videného.

K obhajobe, že absencia je skutočnou príčinou vnímania, Sorensen bezprostredne po uvedení zmienených príkladov o očakávaní použije argument, ktorý prekvapí (a ktorý aplikuje v analýze počutia ticha):

„Mali by sme byť nedôverčiví voči Sartrovi a jemu podobným. Kto učinil človeka arbitrom bytia a nebytia? Keď vás medveď prenasleduje do jaskyne, vidí tú istú tmu ako vy. Táto tma existovala dlho predtým, než ju niekto uvidel a existovala by, aj keby ju nikdy nezahliadlo žiadne stvorenie. Nebytie je tak isto objektívne ako bytie.“³⁶⁴

Argument vychádza z toho, aký druh entít má spadať do náuky o bytí. Sorensen odmieta takú ontológiu, ktorá vylučuje nebytie ako ontologicky relevantné.³⁶⁵ Parmenidovská ontológia je podmienená *preferenciou* bytia, je založená na *mienení*. Sorensen tvrdí, že nebytie je pre náuku o bytí relevantné, lebo je *tak isto objektívne* ako bytie.

Kritériá objektivity sú tu dve: fyzikálna faktickosť absencie (tma *je* v jaskyni; bod *nie je* v pravom kruhu, Pierre *nie je* v kaviarni). Zvlášť tretí príklad však upozorňuje na to, že absenciu nechápe Sorensen len ako fyzikálny fakt, ale zároveň ako negatívny fakt, v čom je však rozdiel. Hoci podrobnú úvahu môžeme nechať stranou, ešte sa k tomuto bodu vrátíme.³⁶⁶

³⁶⁴ „We should be suspicious of Sartre and his fellow travellers. Who made human beings the arbiters of nonbeing? When a bear follows you into a cave, he sees the same darkness as you. This darkness existed long before anyone saw it and would have existed even if no creature ever beheld it. Nonbeing is as objective as being.“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 248.

³⁶⁵ V tom nasleduje B. Kuksa, cit. d., s. 28: „I propose that prejudice against absences stems from a number of superstitions about them, namely that absences are mind-dependent, non-physical, imperceptible, and causally irrelevant.“

³⁶⁶ Pokladať fakty za kauzálne účinné je problematické, ako naznačujú o.i. Lewisove analýzy

Prvé kritérium má byť oprávnené druhým kritériom objektivity, ktoré však vedie k definičnému kruhu. Keby absencia (svetla) nebola objektívna, nebolo by možné s ňou mať perceptuálnu skúsenosť. Je však možné vidieť tmu. Skúsenosť videnia tmy nie je špecificky ľudská, zdieľame ju so zvieratami; videnie tmy je priame, nejde o myšlienkové odvodenie absencie ako chýbania svetla. Máme priamu zmyslovú skúsenosť s tmou, pretože kauzálne pôsobí na zrak. Čo kauzálne pôsobí, musí byť ontologicky objektívne. Preto je tma objektívna. – Ontologická objektivita tmy napokon stojí na kauzálnej pôsobnosti tmy a argument sa tak vracia v kruhu na začiatok. (Kruhovosť úvahy nezachráni ani argumentácia o kauzálnom pôsobení negatívneho faktu, ak by tma bola negatívnym faktom.) Objektivita absencií je postulát.

Kritika druhého argumentu: objektívne odlišné perceptuálne skúsenosti? Keď hovoríme o objektivite *jednotlivín*, ktoré kauzálne spôsobujú, že ich vidíme, môžeme ich individuovať: stôl, kvet, budova, Pierre, bod; môžeme ich tiež odlišovať: hnedý stôl, písací stôl, katedra (bod, pomlčka, čiarka, štvorec), atď. Ak sú absencie objektívne, musia spôsobovať odlišné vnemy, podobne ako jednotliviny, ktoré by nám umožňovali ich od seba odlišovať.

Sorensen to dôsledne tvrdí a uvádza k tomu nasledujúci príklad. Predstavme si, že sa nachádzame v menšej svetlotesnej miestnosti, ktorá sa nachádza vo väčšej svetlotesnej miestnosti. V tej väčšej sa svieti, v menšej je tma.³⁶⁷ Podľa Sorensena vidíme tmu menšej miestnosti, pretože jej steny blokujú svetlo prichádzajúce spoza nich. Keď však niekto vypne svetlo vo väčšej miestnosti a oba interiéry sú neosvetlené, vidíme podľa Sorensena *niečo iné*: vidíme tmu väčšej miestnosti, pretože dochádza k inému kauzálnemu procesu. Hoci nemôžeme dovidieť poza steny menšej miestnosti, svetlo, ktoré nevidíme, je *de facto* blokové väčšou, nie menšou miestnosťou. Väčšia miestnosť je kauzálne relevantná pre blokovanie svetla, preto vidíme tmu väčšej miestnosti. Presnejšie povedané, vidíme tieň dverí väčšej miestnosti, keďže podľa Sorensena je tma v miestnosti tieňom dverí, ktorý nie je obkolesený svetlom (je tieňom bez

kauzálneho vysvetlenia („Causal Explanation“. In: Lewis, D. *Philosophical Papers*, cit. d., s. 214-240). Negatívne udalosti (fakty) figurujú podľa Lewisa v tzv. kauzálnych vysvetleniach, ktoré sú voľnou informáciou o tom, čo sa stalo, môžu siahať do hlbšej minulosti. Neznamená to pritom, že kauzálne vysvetlenia udávajú presné *príčiny* udalosti (autonehodu nezapríčinila nedostatočná výchova šófera v jeho detstve, hoci k tomu z historického hľadiska mohla prispieť). Preto je nesamozrejmé hovoriť o negatívnych faktoch ako o *príčinách*, hoci je možné pomocou nich vysvetľovať udalosti. K súčasným stanoviskám viď Varzi, A. „Omissions and Causal Explanations“, s. 4, zvl. pozn. 9, 11 a 12.

³⁶⁷Sorensen, R. A. cit. d., s. 261n.

svetelných švov).³⁶⁸

Skúsenosť, ktorú tu máme, sa dá podľa Sorensena vysvetliť na základe dvoch kauzálnych reťazcov, ktoré sa líšia tým, že ich zapríčinila iná absencia svetla. Sorensen logicky usudzuje, že ak prijmem objektívnu existenciu absencií, musíme tiež prijať, že (i) sa objektívne líšia (podobne ako jednotliviny), a že preto (ii) spôsobujú objektívne odlišné zmyslové skúsenosti. Tvrdiť (ii) je však absurdné.

Ontologicky (vzhľadom k teórii kauzality) je možné *tvrdiť*, že dve tmy sú odlišné. Zrakom však nie je možné poznať rozdiel. Ide tu o spojenie dvoch otázok, ktoré sú na sebe do istej miery nezávislé, a tu sa dostávame k predošlému argumentu. Dve otázky sú:

(i) *Aká je príčina toho, že niečo je.* To je ontologická otázka. Je nastolená, keď sa hovorí o odlišných príčinách tmy v dvoch miestnostiach. Dve tmy sú ontologicky odlišné, ak sú zapríčinené blokovaním iným telesom. To stále nevyrieši náš druhý problém.

(ii) *Aká je príčina toho, že niečo vidíme.* To je epistemická otázka a týka sa nielen videného, ale aj vidiaceho, teda vizuálneho poznania (ako vieme o niečom, čo vidíme). Vizuálna skúsenosť s tmou v tomto príklade nám neprináša vizuálne poznanie, že ide o dve tmy. Aj ak by sme prijali, že tma ontologicky *je zapríčinená*, nemusíme prijať tézu, že *je* preto *niečím* a že preto sa môže podieľať na kauzálnom reťazci, teda môže byť videná. Obhajovať objektivitu tmy tým, že ju vidíme, je kruhové.

Ontologický záväzok bežnej reči Skutočné kritérium objektivity a ontologickej relevancie tmy a absencií vôbec, sa ukazuje práve na posune v chápaní objektivity ako fyzikálnej (tmy) k objektivite negatívneho faktu, resp. naopak, ktorý je možné vidieť na uvedených troch príkladoch.

Kritériom objektivity absencií nie je o kauzalitu sa opierajúca téza o priamom videní, ale bežná reč. Sorensen implicitne prijíma predpoklad, že bežná reč (zahŕňajúca o. i. negatívne výroky) nesie ontologický záväzok. Tento predpoklad sa až dodatočne snaží obhájiť z pozície zmyslového vnímania. To, o čom

³⁶⁸ „But I think we directly perceive darkness just as we directly perceive shadows. Shadows are somewhat less puzzling because there is typically a combination of light and dark. But I argue that complete darkness is merely shadow unbounded by light.“ Tamže, s. 238. „As one closes the door to a light-tight room, the shadow of the door grows until the room is completely enveloped in darkness. We then speak of the darkness of the room rather than the shadow of the door because we can no longer differentiate the shadow of the door from the shadows cast by the walls. But the darkness of the room is just seamless composite of shadows.“ Tamže, s. 262n. Sorensenov popis pripomína Lewisovo chápanie kauzálnej histórie udalosti.

bežne hovoríme, existuje, inak by sme o tom buď nehovorili, alebo by sme sa neustále mýlili. Inými slovami, Sorensen sa snaží hovoriť o príčinnosti absencií v objektívnom (fyzikálnom) zmysle *na základe* príčinnosti negatívnych faktov bežnej reči, ktorá je tu chápaná v silnom, ontologickom zmysle.

Avšak nie sme nútení prijímať ontologické záväzky bežnej reči (a teda ani záväzky týkajúce sa existencie resp. príčinnosti negatívnych faktov). Reč používame obvykle voľne. V bežnej reči sa nezaväzujeme k existencii určitého typu entít, ako napr. „vekového rozdielu“ vo vete „je medzi nimi vekový rozdiel...“.³⁶⁹ Veta sa dá preformulovať pomocou výrazov typu „je starší ako...“, ale v bežnej reči na to nie je dôvod, pretože si rozumieme: nikto si nepomyslí, že sme chceli tvrdiť niečo o existencii vekového rozdielu. Veta je zmysluplná a pravdivá.

Iné je to vo filozofickej diskusii, kde je potrebné rozlišovať. Keď nás niekto tlačí k uznaniu ontologickej existencie toho, čo sa v bežnej reči tvrdí, je dôvod k precizovaniu jazyka, ktorý používame. Takú predbežnú úvahu je možné vykonať o tme (hoci problém s tmou je hlbší, než je možné ho tu predostrieť). Tma nie je (z hľadiska jazyka) to isté, ako *nič*: slovo „nič“ označuje inú skutočnosť ako slovo „tma“. Avšak tma zároveň nie je nutne *niečo*, nakoľko tma „je“ len z toho hľadiska, že je priváciou svetla, „je“ v predikátovom zmysle slovesa byť (pojmem tmy nesie určitý fyzikálny obsah). O tme sa dá hovoriť ako o negatívnej skutočnosti (alebo negatívnej udalosti: „zlyhanie svetla preniknúť na sietnicu oka“), ale zároveň tým nemusíme myslieť, že táto negatívna skutočnosť *je* v existenčnom zmysle. Fyzikálne je tma absenciou svetla, ale to neznamená, že musíme prijať existenciu negatívneho faktu „tma“. Je možné zmysluplne a pravdivo vypovedať o tme a pritom nepostulovať jej existenciu.

Ak by sme tvrdili, že tma *je* v existenčnom zmysle, tvrdili by sme existenciu negatívneho faktu, čo je zmysel, v ktorom je následne možné tvrdiť existenciu iných negatívnych faktov, napr. Pierra chýbajúceho v kaviarni. Ďalším (logickým) krokom je tvrdiť kauzálnu účinnosť negatívnych faktov. Lenže tento postup vedie k zmätku. Je množstvo negatívnych faktov, ktoré prichádzajú do úvahy ako kauzálne účinné. Čo potom odliší, ktorý z negatívnych faktov skutočne kauzálne pôsobí, a ktorý je len rečovou formuláciou?

Rozlíšenie medzi kauzálnym výrokom v bežnom a v ontologickom zmysle je nutné podržať, ako na to upozornila Helen Beebe.³⁷⁰ Ak by sa platnosť negatívnych kauzálnych výrokov v ontologickom zmysle odvádzala od bežného jazykového použitia (Pierre je ontologickou *príčinou* toho, že ho nevidím), boli

³⁶⁹Varzi, A. „Omissions and Causal Explanations“, s. 9n.

³⁷⁰Por. Beebe, H. cit. d., k príkladom a ďalšiemu výkladu viď s. 296n.

by ontologické výroky voľné, tak ako je voľný bežný jazyk, resp. v žiadnom z prípadov by sa nedalo hovoriť o ich definitívnej platnosti. Za kritérium pre posúdenie kauzálnej účinnosti absencie totiž musí slúžiť nejaká norma. Normou je napr. (i) normálny stav, absencia ktorého sa dá pokladať za relevantnú príčinu udalosti (ako vo vyššie uvedenom príklade o polievaní kvetov, čo síce obvykle robím ja, ale tentokrát som zabudla; na vine je moje zlyhanie, nie napr. susedovo). Normou je prípadne (ii) norma uznávaná obecne – morálna, právna, týkajúca sa poznania (zanedbanie povinnosti). Akonáhle však do ontológie zatiahneme problém normativity, stáva sa ontológia relatívnou, podliehajúcou normám. Ak sú absencie ontologicky skutočné, je náuka o skutočnosti vecou dohody.

Preto nie je legitímne hovoriť o negatívnych faktoch v existenčnom zmysle. Naopak, povedať, že tma „je“ v predikátovom zmysle má zmysel blízky tomu, keď povieme „vidím, že je tma“, t. j. že niečo je tmavé.³⁷¹ Netvrdíme tu nič o kauzálnej aktivite tmy, hoci môžeme povedať (voľne), že kvôli tme nič nevidíme.

Problematickosť samotnej Dretskeho teórie, nevykázaný predpoklad objektivity absencií a spojenie diskusie o videnom so spôsobom, ako o videnom hovoriť, nasvedčujú tomu, že myslenie, mienenie, resp. na to náväzný spôsob vypovedania (o vnímanom) sú pri analýze absencií *zásadné*.

3.3 Počujeme ticho?

Predporozumenie

Ticho je podľa Sorensena najvlastnejším a najviac negatívnym vnemom absencie. Keď vidíme tmu, vidíme čiernu farbu, ale keď počujeme ticho, nemáme žiadne zmyslové počitky, ktoré by reprezentovali absenciu zvuku.³⁷² Ticho nie je limitným prípadom zvuku a nepripomína zvuk,³⁷³ nemá zvukové kvality nu-

³⁷¹Podľa O'Shaughnessyho (cit. d., s. 333) vidieť tmu neznamena vidieť absenciu svetla, ale znamená to vidieť niečo tmavé, čo na absenciu svetla poukazuje: „[S]eeing dark is seeing the dark look that signifies light-absence, seeing the dark look is not in itself the seeing of an absence, but is instead the seeing of a presence signifying an absence.“

³⁷²„Hearing silence is the most negative of perceptions: there is nothing positive being sensed and no positive sensation representing that absence. [...] There is a color corresponding to the privation of light. But there is no sound corresponding to the privation of sound.“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 272 a 276.

³⁷³Tamže, s. 270, por. s. 286. Sorensen sa vymedzuje voči H. H. Priceovi, ktorý sa svojou charakteristikou ticha blíži Leibnizovmu popisu drobných vnemov, k čomu sa vrátime v tretej časti práce: „When I say, ‘There was silence’ I mean something like ‘My auditory data were of faint intensity and none of them differed greatly from any other’.“ Citát je z knihy *Perception*,

lovej hodnoty: zvuk o sile 0db je najnižší počuteľný zvuk, nie ticho. Keďže tichá sa nelíšia výškou alebo farbou (ako zvuky), ticho nemôže mať ani nulové hodnoty týchto zvukových kvalít. Aj keby boli zvuky nízke a blížili sa k tichu, nie sú tichom, podobne ako sa čisté líši od jemne špinavého.³⁷⁴ Keď počujeme ticho, počujeme holé nič. Avšak keďže ticho je absolútny termín označujúci absolútnu absenciu, v skutočnosti nepočujeme ticho v absolútnej miere a znižujeme štandard, čo pod tichom chápeme. Za ticho je potom možné v závislosti na kontexte pokladať ticho v relatívnom zmysle, napr. ticho v triede, ticho v nahrávacom štúdiu a pod., podobne ako máme rôzne stupne pre čistotu (v kuchyni, na chirurgickom sále, a pod.).³⁷⁵ Charakteristika ticha ako absencie, ktorú je možné počuť, však platí.

I tu je zásadná KTV a neepistemické počutie. Podľa Sorensenovej verzie KTV môžeme počuť zvuky alebo absenciu zvukov kvôli ich kauzálnej aktivite. Ticho je absencia zvuku, ktorá kauzálnie pôsobí na ucho, v dôsledku čoho ho počujeme.

Poznámka. Keďže Sorensen stotožňuje zvuk so zvukovým vlnením,³⁷⁶ ticho je absenciou zvukového vlnenia. Z tejto metafyziky zvuku plynie charakteristika lokalizovateľnosti ticha – zvuky a ticho lokalizujeme sluchom na základe prítomnosti resp. absencie zvukových vln. Je možné počuť ticho zľava a sprava počuť zvuk (napríklad pri počúvaní spevu zboru). Sorensen naznačuje, že tento pohľad je podmienený spôsobom, ako odpovedáme na otázku „kde to je“. Prísne vzaté mu nejde o metafyziku zvuku chápaného ako zvukové vlnenie, tá je len umožňuje použitie prísloviak miesta pri popise počutia zvuku/ticha *odniekiaľ*.³⁷⁷ Aj preto je podstatné zamerať sa na spôsob, ako Sorensen o počutí ticha vypovedá, čiže prostredníctvom príkladov, a nie na metafyziku zvuku, na ktorú sa odvoláva.

Počutie ticha je analogické k videniu tmy: počuť ticho nie je to isté, ako nemôcť počuť nič (kvôli defektnému sluchu).³⁷⁸ Je tiež rozdiel medzi tichom,

New York: Robert M. McBride and Co., 1933, s. 39. Cit. in: Sorensen, R. A. cit. d., s. 270.

³⁷⁴Tamže, s. 287.

³⁷⁵Tamže, s. 287 a s. 289: „True, if we set standards high, silence is hard to achieve – as is flatness, straightness, and cleanliness. But there is no reason to privilege high standards. (...) Normally a high standard conflicts with our master goal of being informative.“

³⁷⁶Tamže, s. 284.

³⁷⁷Por. s. 282: „[M]y defense of the wave theory is restricted to defusing the appearance of locational inconsistency. I rely on the traditional method of semantic ascent. Instead of immediately discussing the location of sound, I discuss how we answer „Where is it?“ questions.“ K lokalizácii ticha viď s. 279-285, príklady zvl. s. 280.

³⁷⁸„Hearing silence is a successful perception of an absence of sound. It is not a failure to hear sound. A deaf person cannot hear silence.“ Tamže, s. 267.

o ktorom sa nám sníva (aj keby sa ticho sna náhodou zhodovalo s momentmi skutočného ticha), a medzi vnímaným tichom a halucináciou ticha.³⁷⁹ Ide o pravý zmyslový vnem.

Ticho je počuté priamo (neepistemicky). Počujeme ticho podobne, ako ho počujú zvieratá, ktoré reagujú nielen na zvuky, ale aj na neočakávané zastavenie zvuku (teda pohybu) tým, že zbystria pozornosť.³⁸⁰ Nejde teda o kognitívne odvodenie, že počujeme ticho, na základe toho, že nič nepočujeme – zvieratá nie sú schopné usudzovať. Ticho priamo počujeme, ak máme funkčný sluch. Sorensen uvádza príklad analogický k príkladu s rukojemníkmi: zranený vojak nevie, či počuje ticho, alebo stratil sluch, a predsa môže počuť ticho.³⁸¹ Ticho je objektívne, ako sú absencie objektívne – každý, kto vstúpi do zvukotesnej komory, bude počuť objektívne ticho.

Je možné prejsť priamo ku kritike konkrétnych argumentov. Zameriame sa zvlášť na dva z nich, ktoré poukazujú na známy problém objektivity ako príčiny vnímania a s tým súvisiaci problém neodlíšiteľnosti počutého ticha, pričom oba odrážajú obecnější problém s kauzálnou teóriou ako metafyzickou teóriou, ktorá má vysvetliť vnímanie.

Fyzikálna objektivita absencií (ticha) nie je problematická – detektor vo zvukotesnej komore nedetekuje žiadne zvuky (v jaskyni nedetekuje žiadne svetlo). Problémom je, keď predpokladáme, že (i) to, čo je fyzikálne objektívne, je vnímateľné; a že (ii) objektivita je postačujúcim dôvodom, resp. adekvátnym vysvetlením toho, čo vnímame.

Problém fyzikálnej objektivity ako dostačujúcej podmienky pre vnímanie ticha je možné ukázať na Sorensenovom fyzikálnom príklade.

Problém fyzikálnej objektivity

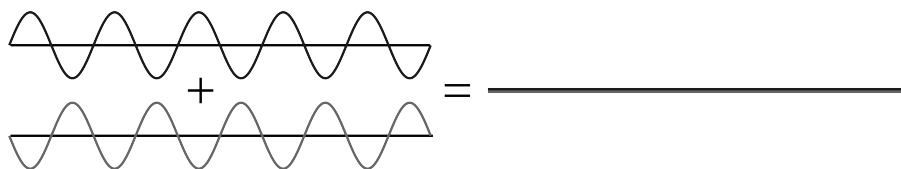
Ide o fenomén zvaný deštruktívna interferencia dvoch zvukových vln. Dve zvukové vlnenia pohybujúce sa v médiu (v bežných podmienkach vo vzduchu) sa

³⁷⁹Tamže, s. 268n.

³⁸⁰Tamže, s. 277. Por. štúdiu, ktorá sa zdá ukazovať na tento jav na príklade potkanov: Pereira, A. G., A. Cruz, S. Q. Lima a M. A. Moita. „Silence resulting from the cessation of movement signals danger“. *Current Biology*. 2012, roč. 22, č. 16, s. R627-R628. Motív ticha veštiaceho ohrozenie a smrť sledujeme často vo filmoch: jedna z prvých scén westernu *The Good, the Bad, and the Ugly* (Sergio Leone, 1966), v ktorej Angel Eyes prichádza za Stevensom, aby od neho zistil, čo potrebuje a následne ho zabil, sa odohráva v úplnom tichu bez hudby a slova, čo divákovi umožňuje rýchlo pochopiť, že niekto zomrie a že to bude Stevens. K tomu a iným použitiam ticha viď Link, S. „Going Gently: Contemplating Silences and Cinematic Death“. In: Losseff, N. a J. Doctor, eds. *Silence, Music, Silent Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 69-86, tu s. 83nn.

³⁸¹Tamže, s. 268.

stretnú tak, že sa úplne navzájom zrušia, ako to znázorňuje obrázok:



Obr. Deštruktívna interferencia dvoch zvukových vln

Zvukové vlny stratili schopnosť prenosu energie, ktorú niesli (zvukové vlny sú tlakové). Výsledkom je, že keď sa postavíme na miesto, v ktorom sa deštruktívna interferencia odohráva, nepočujeme dané dva zvuky.

Sorensen argumentuje, že v tejto situácii počujeme dva zvuky, ktoré sa dohromady vynulujú. Nepočujeme ticho, pretože objektívne, z fyzikálneho hľadiska, sú tu dve zvukové vlny, hoci navzájom vyrušené, nie je tu absencia zvukových vln. Môžeme si to overiť buď zmenou pozície alebo deaktivovaním jedného zo zdrojov zvuku. V takom prípade budeme počuť buď oba, alebo jeden zo zvukov, ktoré tam boli aj predtým, takže sme predtým nemohli počuť ticho.³⁸²

Než sa dostaneme k samotnej kritike tohto argumentu je vhodné upozorniť na to, že Sorensenovo použitie príkladu je chybné (pôvodný zámer argumentu však budeme zohľadňovať). Na mieste, kde sa odohráva deštruktívna interferencia, sa dve zvukové vlny vzájomne *zrušia* a preto z fyzikálneho hľadiska, na ktoré sa Sorensen odkazuje, nemôžu byť príčinou toho, že ich počujeme. Dve zvukové vlny v tomto prípade nevytvoria jednu výslednú vlnu o intenzite 0db (najnižší počutelný zvuk), s čím práve Sorensen v argumente počíta.³⁸³ Naopak, médium je na danom mieste v úplnom pokoji. Nie sú tam *žiadne* tlakové *vlny*, takže tam nemôže byť ani žiaden zvuk. Poslucháč, ktorý stojí v mieste deštruktívnej interferencie nepočuje nič (resp. počuje ticho), pretože tam nie sú zvukové vlny, nie preto, že dve vlny sú tam v akejsi nulovej podobe prítomné.

Zmysel argumentu je založený na KTV a je nasledovný (je analogický s viđením tmy v dvoch miestnostiach). Ak je objektívny rozdiel medzi dvoma príčinami *a teda medzi dvoma kauzálnymi procesmi*, nepočujeme tú istú vec.

³⁸²Tamže, s. 286n.

³⁸³„[T]he interpenetrating sound waves still exist ... he is actually hearing two sounds that sum to zero.“ Tamže, s. 286.

Na základe objektívneho rozdielu medzi prítomnosťou a absenciou zvukových vĺn môže byť ticho chápané ako objektívna príčina vnímania a jeho kauzálna aktivita sa prejaví odlišným vnemom.

Sorensen má pravdu v tom, že tieto dve situácie sú objektívne odlišné (ak využijeme jeho pôvodnú intenciu s príkladom). Je samozrejmé, že ak vieme, či dva zvuky v miestnosti sú alebo nie (zistíme to aktivovaním alebo deaktivovaním jedného či oboch zdrojov zvuku), potom *vieme*, ktorý z kauzálnych procesov sa odohráva. Rozdiel však *nepočujeme*. Prečo potom Sorensen tvrdí, že správne je povedať, že počujeme dva zvuky a nie ticho? Čo tieto dva kauzálne procesy a teda dva vnemy od seba odlišuje?

Na ich odlíšenie potrebuje Sorensen kritérium. Kritérium, ktoré by mal použiť, by malo byť analogické k Dretskeho kritériu pre neepistemické videnie: malo by byť založené na možnosti odlíšiť *sluchom* ticho od zvukov (keďže Sorensen tvrdí, že ticho počujeme neepistemicky). Takéto kritérium však v našom prípade nemáme. Ak by Sorensen Dretskeho podmienku sluchového odlíšenia zvukov zohľadnil, nemohol by uzavrieť, že máme dva odlišné vnemy, pretože v prípade, o ktorom je reč, neodlišujeme zvuky od ticha *uchom*.

Zdá sa preto, že Sorensen tu (opäť) zohľadňuje len prvú polovicu Dretskeho definície, keďže vraví, že priamo počujeme ticho *bez ohľadu na to, čo si myslíme, že počujeme*. Ak sa voči tomuto záveru ohradíme a namietneme, že rozdiel medzi dvoma zrušenými zvukmi a tichom nepočujeme, Sorensen môže odpovedať, že naše mienenie je irelevantné pre vysvetlenie toho, čo v skutočnosti počujeme. Pre neho neepistemické vnímanie funguje skôr ako princíp redukcie (redukuje mienenie ako relevantné kritérium vnímania), než ako princíp definovania toho, ako vnímame.

Aké je potom Sorensenovo kritérium pre vnímanie v tomto prípade? Keď sa obrátíme k uvedenému príkladu, opätovne vidíme, že v úvahe o príčinách dvoch vnemov hrá kľúčovú úlohu otázka (fyzikálne) objektívneho. To, čo je fyzikálne objektívne, je kauzálne relevantné a preto priamo vnímateľné, priame vnímanie je alternatívnym výrazom k vnímaniu chápanému ako kauzálny proces.

Nie všetko fyzikálne objektívne je však vnímateľné. Napríklad rádioaktivita: hoci je bez pochyb fyzikálne objektívna a v určitom ohľade kauzálne relevantná – má vážne zdravotné, biologické, environmentálne a iné dôsledky (pomyslime na výbuch v Černobyle alebo vo Fukušime) – nemôžeme ju zmyslovo vnímať. Fyzikálne objektívnych, zmyslovo nevnímateľných skutočností je viac, počnúc spektrom svetla a zvuku pod a nad prahom videnia a počutia. Nemôžeme napríklad vnímať UV žiarenie, hoci nám páli kožu. Alebo keď si vezmeme čuch, nemôžeme cítiť zemný plyn, preto sa z bezpečnostných dôvo-

dov odorizuje. Podobne je to s deštruktívnou interferenciou zvukových vĺn – sú kauzálne relevantné v tom zmysle, že sa vzájomne zrušia, ale nie v tom zmysle, že zapríčiňujú vnímanie.

Sorensen sa takejto námietke pokúša vyhnúť tvrdením, že prítomnosť či absenciu týchto fyzikálne objektívnych javov môžeme detekovať. V prípade, že ľudské zmysly nie sú náležité alebo dostatočne citlivé, môžeme využiť špeciálne pomôcky (mikrofóny, detektory, senzory), aby sme tým „prekonali syndróm pozorovateľa“³⁸⁴ (Sorensen o tom píše v súvislosti s tichom zvukotesnej komory, kde poslucháč počuje zvuky svojho tela. Prekonať dôsledky toho, že pozorovateľove zmysly (otoakustické emisie) nepriaznivo ovplyvňujú pozorovanú skutočnosť, ticho, je možné podľa Sorensena tým, že do miestnosti nainštalujeme mikrofón a ticho budeme počúvať zvonku, preto zvuky, ktoré vydáva telo, nebudú zvukmi v miestnosti; alebo môžeme do miestnosti vyrezať diery presne zodpovedajúcu uchu, pričom telo ostáva mimo miestnosti a uchom priamo počujeme ticho.) Táto stratégia však zdá sa nerieši problém. Otázkou nie je, koľko toho môžeme zmyslovo vnímať, ale ako odlišujeme, čo vnímame. Môžeme „vidieť“ aj atómy, ale na to, aby sme ich videli, nestačí povedať, že sú nám ukazované. K tomu sa ešte vrátíme.

Ak je problematické povedať, že fyzikálne objektívne pozitívne veci sú *ex definitione* kauzálne relevantné pre zmyslové vnímanie, to isté platí pre absencie. Povedať, že ticho je objektívne, nie je dostatočným dôvodom pre záver, že zapríčiňuje vnímanie.

Problém externalizmu

Pozrime sa teraz na druhý problém, ktorý môžeme nazvať „problém externalizmu“. Ide o to, ako môžeme odlišovať to, čo vnímame. V Sorensenovej teórii nie je spôsob, ako subjektívne odlíšiť, čo vnímame, čo je obmedzenie, ktoré Sorensen explicitne pokladá za irelevantné.

K tomu, aby sme vedeli o smrteľnej rádioaktivite (alebo o deštruktívnej interferencii), nám musí o nich niekto povedať alebo to musíme odvodiť na základe iných dôsledkov, ktoré spôsobujú, hoci *sú* fyzikálne objektívne. Nie je žiaden spôsob, ako zistiť ich prítomnosť priamo na základe zmyslovej skúsenosti. Podobný problém sa týka vnímania a halucinácií ticha, ktoré Sorensen od seba odlišuje.³⁸⁵ hoci tieto dva druhy skúsenosti sú od seba kauzálne odlišné

³⁸⁴ „[O]vercome observer effects“, tamže, s. 289.

³⁸⁵ Príklad muža, ktorý má halucinácie ticha, s. 269. Jeho halucinácie sa náhodne zhodujú so skutočnými momentmi ticha, ktoré sú pauzou medzi tým, ako mužova matka na neho volá menom.

(vnem je zapríčinený niečím objektívne skutočným narozdiel od halucinácie), nemôžu byť od seba odlíšené zo subjektívnej perspektívy. Je potom otázne povedať, že môžeme niečo priamo vnímať, ak jediné kritérium odlíšenia spočíva v externej objektívnej príčine, bez ohľadu na dôsledky, ktoré príčina vnemu spôsobuje vnímajúcemu subjektu.³⁸⁶ – Určiť podstatu kauzálneho spojenia je základnou úlohou akejkolvek verzie KTV. Povedať, že vidím strom, lebo strom tam je a je príčinou toho, že ho vidím, je triviálne a nepomôže nám to, keď chceme vedieť, prečo vidíme strom a nie napríklad auto vedľa neho. Je veľmi obtiažne vysvetliť v kauzálnych termínoch, prečo vnímame skôr toto než tamto, čo je však základnou filozofickou otázkou o vnímaní.

Ak si nič nevšimneme, pravdepodobne to zmyslovo nevnímame, alebo aspoň nie explicitne. Explicitné vnímanie však musíme brať do úvahy, pretože o tichu hovoríme, a to implikuje, že ho vnímame vedome, alebo aspoň niekedy.³⁸⁷

Taký objektivizmus má pre pojem vnímania fatálne následky, nakoľko robí vnímanie úplne nefunkčným – bez poznania externých, objektívnych príčin našich vnemov by sme neboli schopní povedať ani to, *či* vnímame alebo máme halucinácie a ani to, *čo* vnímame: či počujeme zvuk alebo ticho, vidíme dub alebo dom, atď. V našej skúsenosti nie je nič, čo by nám pomohlo identifikovať pravý objekt danej skúsenosti. Teda aj keby ticho na nás kauzálnie pôsobilo, nebolo by nám to na úžitok, pretože by sme nevedeli sluchom odlíšiť, či sme počuli ticho alebo zvuk.

Pre ilustráciu tohto sotva prijateľného dôsledku uvedieme ďalší zo Sorensenových príkladov v upravenej podobe, ktorý je analogický príkladu rôzne zapríčinennej tmy. Predstavte si, že sedíte vo zvukotesnej miestnosti. Okrem vlastného tela nepočujete žiadne externé zvuky, je tu ticho. Po chvíli si uvedomíte, že je tu neďaleko ešte jedna zvukotesná miestnosť, tá, ktorú pred nejakými šesťdesiatimi rokmi navštívil John Cage. Musíte tam ísť, zdvihnete sa, prvú zvukotesnú komoru opustíte a vstúpíte do tej druhej. Počujete rozdiel?

Sorensen zarážajúco tvrdí, že počujete. Dve tichá, ktoré počujete, sú zapríčinené dvoma odlišnými zvukotesnými komorami, ktoré (každá po svojom)

³⁸⁶Por. O'Callaghan, C. „On Privations and Their Perception“. *Acta Analytica*. 2011, roč. 26, č. 2, s. 175-186, tu s. 179-80. Dostupné online z: <http://caseyocallaghan.com/research/papers/ocallaghan-2011-Privations.pdf>

³⁸⁷O'Shaughnessy (cit. d., s. 329-334) dokonca tvrdí, že vnímanie ticha je podstatne spojené s kognitívnym záujmom a je teda vždy explicitné: „There is no perceiving an absence that is not a cognition, a perceiving-that an absence obtains“ (s. 334). Podľa neho nemôže ísť o počutie, ak sa odohráva za absencie zvukových tlakových vln. Narozdiel od zvuku, ktorý si nemusíme uvedomiť, aby sme ho počuli, vždy, keď počujeme ticho, vieme o tom, že ho počujeme. Výraz *počuť ticho* je logicky ekvivalentný s výrazom *počuť, že je ticho/tichý*.

blokujú (iné) externé zvuky. Dve tichá sú preto odlišné a počujete ich ako odlišné.³⁸⁸ – Objektívny rozdiel príčiny spôsobuje objektívny rozdiel vo vneme. Tento dôsledok Sorensen prijíma a uzavrie, že môžeme počuť príčiny dvoch odlišných tich.

Teraz opätovne vidíme zdroj problému externalizmu: rozdiel medzi dvoma príčinami z tohto príkladu je len logický, nakoľko nemôže byť vnímaný. Logicky vzaté sú dve tichá dve neidentické entity. Ich jednotlivé identity sa odvíjajú od pozitívnych entít (zvukov), ku ktorým sa vzťahujú, v dôsledku čoho môžeme mať odlišné absencie odlišných zvukov a odlišné kauzálne procesy, ktoré spôsobujú dva odlišné vnemy. Avšak logické odlišnosti nie sú relevantné, keď hovoríme o vnímaní. Nič vo vnímaní nám nepomôže odlíšiť dve absencie zvukov, *ak* tu nie je žiaden „pozitívny vnem reprezentujúci túto absenciu“, ³⁸⁹ *a ak* jediným kritériom ich odlíšenia je ich externá objektivita (pričom ich efekt je irelevantný). Ak nemôžeme počuť, koľko tich je v miestnosti, pravdepodobne nedokážeme na základe sluchu tichá odlišovať, hoci o ich odlišnostiach môžeme uvažovať. Tu sa vnímanie a logika nestretávajú.

Sorensenova teória o počutí ticha sa napriek jeho tvrdeniu netýka priameho počutia. Platí pravý opak: podľa jeho teórie musíme pre odlíšenie toho, čo vnímame, najprv vedieť o objektívnej príčine nášho vnemu, musíme mať o nej najprv nejaké relevantné mienenie. Avšak povedať, že vnímame, o čom vieme, že to vnímame, nie je výpoveď o tom, čo *vnímame*, ale o tom, čo si *myslíme*. V prípade počutia ticha musíme najprv vedieť, že tam je (objektívne) ticho, inak si nemôžeme byť istí, či ho vôbec počujeme alebo nie. Ďalším problémom je, že Sorensen predpokladá kauzálnu relevanciu niečoho objektívneho pre vnímanie *simpliciter* – fakt, že ticho je objektívne, však nie je dostačujúci pre vyvodenie záveru, že je vnímateľné.

Aby sme to uzavreli: Sorensen neukazuje, že ticho *spôsobilo*, že ho počujeme. Ak najprv musíme veriť v kauzálnu aktivitu ticha, aby sme ho mohli počuť, nemáme žiaden dôvod zastávať názor, že ticho kauzálne pôsobí na naše uši.

Poznámka na okraj: je prekvapivé, že autori tieto základné problémy nereflektujú a sústredia sa na problém halucinácií v súvislosti s vnímaním ticha,³⁹⁰

³⁸⁸Por. Sorensen, R. A. cit. d., s. 273, príklad so zvukotesnou komorou, ktorú zriadila Audrey a ktorej ticho chce počuť jej manžel: „Audrey’s silence differs from the silence of others because it is caused differently. The darkness of caves varies the same way.“

³⁸⁹Tamže, s. 272.

³⁹⁰Aranyosi, I. „Silencing the Argument from Hallucination“. In: Macpherson, F. a D. Platchias, eds., cit. d., s. 255-269. Dostupné online z: <http://istvanaranyosi.net/papers.php>; Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, cit. d.

ktorý v Sorensenovej koncepcii vzniká. (Ide o toto: ticho má mať subjektívne odlišiteľnú vnímanú kvalitu, avšak to nestačí k tomu, aby bolo možné ho odlíšiť od stavu hluchoty; a ak je možné behom hluchoty mať halucinácie ticha, ani halucinácie ticha nie sú odlišiteľné od vnemu ticha resp. hluchoty.³⁹¹) Ak však nemáme dôvod pokladať ticho za objekt, analogicky nevzniká problém s halucináciou objektu.³⁹²

Problém s halucináciami je zaujímavý snád z hľadiska poukazu na to, že daní autori chápu perceptuálnu skúsenosť filozoficky (kauzálne, ontologicky), v termínoch jej obsahov, bez ohľadu na jej fenomenálnu formu a situovanosť, t. j. na rolu ostatných zmyslových modalít, časovosti skúsenosti, a vzhľadom k skúsenosti v rámci kontextu, ktorý zahŕňa skúsenosť druhých. Takto chápaná fenomenálna podoba skúsenosti umožňuje odlišovať halucinácie od vlastných vnemov a od hluchoty, ktoré – ak ich uvažujeme z hľadiska vnímaných obsahov – fenomenálne odlišiteľné nie sú.³⁹³ Zdá sa, že tu dochádza k zmiešaniu chápania halucinácie vo filozofickom zmysle (ako Descartovej pochybnosti, ktorá môže principiálne trvať neustále a nikdy ne byť odhalená) a v neurologickom zmysle. Hoci pre nepočujúcich v prípade, že stratili sluch, nie je nový stav samozrejmý a musia sa ho (buď vďaka okoliu alebo na základe úsudku) učiť rozlišovať od ticha,³⁹⁴ vnímajú napokon svoj stav ako odlišný. Podobné je to so subjektmi, ktorí zakúšajú halucinácie hudby. Tie sú subjektívne (fenomenálne) a dokonca *fyziologicky* neodlišiteľné od vnímania skutočnej hudby,³⁹⁵ osoby sú však skôr či neskôr schopné odlíšiť, že hudba, ktorú počujú, „hrá“

³⁹¹Tamže, s. 268 (príklad s vojakom) a s. 271 (príklad s Audrey).

³⁹²Phillips napríklad nereflektuje, že Sorensen vychádza k KTV a chápe ticho ako objekt, ktorý spôsobuje mužovu halucináciu ticha behom volania jeho matky. Phillips na základe príkladu usudzuje, že naše bežné chápanie sluchovej skúsenosti umožňuje hovoriť o halucináciách ticha.

³⁹³Tvrdiť reálnu odlišnosť daných troch stavov napriek ich fenomenálnej nerozlíšiteľnosti, o čo sa pokúša Aranyosi (cit. d.), nie je snád možné na inom implicitnom základe, než tom, že je možné mať skúsenosť s nimi ako odlišnými v čase (a prirodzene, vzhľadom k situovanosti skúsenosti v rámci skúseností iných subjektov): v možnom svete, kde existuje práve jeden človek, ktorý má také sluchové vnímanie, ktoré mu poskytuje tri fenomenálne neodlišiteľné stavy (ticho, halucinácie ticha, hluchota), by taký človek nemal dôvod si myslieť, že nejde o jeden stav. (Že ide fakticky o tri rôzne stavy je možné povedať z iného možného sveta a nemalo by to na jeho skúsenosť žiaden dopad.)

³⁹⁴Por. Rée, J. *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses*. London: Flamingo (HarperCollins), 1999, s. 36n.

³⁹⁵Podľa štúdie T. D. Griffithsa („Musical hallucinosis in acquired deafness: Phenomenology and substrate“. *Brain*. 2000, č. 123, s. 2065-2076) majú hudobné halucinácie neurálny základ – sú spojené s aktiváciou tých nervových sietí, ktoré sú normálne uvádzané do činnosti behom vnímania skutočnej hudby. (Štúdiu uvádza O. Sacks, *Musophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 78).

v ich hlave.³⁹⁶ Ak by ticho bolo priamym objektom vnímania, situácia by bola zložitejšia, avšak nie je dôvod tento predpoklad prijímať.

3.4 Bežná reč o absenciách, John Locke, čierna a ticho

John Locke, na ktorého sa Sorensen odvoláva (vraciam sa k úvodným poznámkam tejto kapitoly), hovorí o idei čierneho ako o pozitívnej idei, hoci príčinou čiernej farby je nedostatok v nejakej veci, z ktorého je idea zmyslami odvodená (§2): „Takto jsou idea tepla a chladu, světla a tmy, bílého a černého, pohybu a klidu stejně jasnými a pozitivními ideami v mysli, i když možná některé z příčin, které je působí (*produce*), jsou pouze nějaké nedostatky (*privations*) v subjektech, z nichž naše smysly ony ideje odvozují.“³⁹⁷ (Locke na tomto mieste hovorí o nedostatku v nejakom subjekte, v §3 však píše o nedostatku v objekte: „[I]dea černého není v jeho [malířově] mysli o nic méně pozitivní než idea bílého, i když příčinou (*cause*) černé barvy ve vnějším objektu možná je jen nějaký nedostatek (*privation*).“³⁹⁸ „Subjektom“ podľa toho nemá na mysli vnímajúci subjekt, ale subjekt, ktorému náleží nejaká vlastnosť, v tomto prípade farba.)

Na to Sorensen vo svojich úvahách mieri: absencia je niečím skutočným vo veci („privácia v subjekte“), z čoho zmysly odvodí jej ideu. Absencia nie je len abstrakciou rozumu, idea absencie zodpovedá nejakej vnímanej skutočnosti. Privácia môže byť príčinou idey.

³⁹⁶Vo viacerých prípadoch, ktoré uvádza O. Sacks (cit. d., s. 49-86) osoby odlišujú halucinácie vďaka tomu, že nenájdu externý zdroj počutého zvuku, prípadne melódie, ktoré počujú, sú príliš fragmentárne, repetitívne alebo modifikované oproti originálu, takže sa nedomnievajú, že ich skutočne počujú. – Hoci subjekty spočiatku vnímajú halucinácie ako zvuky počuté fyzicky, z externých zdrojov, k zisteniu, že ide o halucinácie, dochádza podľa P. Coatsa vtedy („Hallucinations and the Transparency of Perception“. In: Macpherson, F. a Platchias, D., eds., cit. d., s. 381-397, tu s. 390nn), keď si uvedomujú, že ich výpovede sa nezhodujú s výpovedami ostatných a že melódie, ktoré počujú, nemôžu byť priradené k externým zdrojom zvuku (nedajú sa zakúšať z inej perspektívy, než v podobe, akú majú vo vedomí). Preto podľa Coatsa také subjekty prestávajú ponímať dané zvuky ako objektívne a na nich nezávislé (hoci ich ako také zakúšajú, vedú napríklad priradiť zvuky daným hudobným nástrojom) a začínajú svoju skúsenosť rekonceptualizovať. Subjekty sa začínajú zameriavať na skúsenosť ako je vo vedomí, pričom dochádza nielen k zmene používaných pojmov, ktoré už neodkazujú k objektívnym zvukom, ale k celkovému obratu zamerania sa z vonkajšieho sveta na vnútorný svet subjektívnych stavov, ktoré majú v tomto prípade podobu fenomenálnych kvalít zvuku. Dochádza tak k rekatégorizácii zvukovej skúsenosti na druh zažívania vnútorného stavu, ktorý je podstatne spojený s vedomím. Hoci sa subjekt učí rozpoznávať túto zmenu, Coats usudzuje, že keď sa situácie opakujú, subjekt halucinácie rozpoznáva bezprostredne. – Podobný záver indikujú prípady, ktoré uvádza Sacks.

³⁹⁷Locke, J. cit. d., kn. 2, kp. 8, §2, s. 128.

³⁹⁸Tamže, 2,8,3, s. 128n.

Locke je však v týchto miestach opatrný a robí medzi absenciami rozdiel, ktorý pre Sorensena nie je podstatný. „Ticho“ nie je pozitívnu ideou, ako sú „čierna“, „chlad“, „pokoj“, „tma“. Ticho je negatívne meno, ktoré nezastupuje pozitívnu ideu, len jej neprítomnosť, vzniká pojmovým odvodením od pozitívnej idei. Neodkazuje k ničomu, čo by bolo skutočne vnímané (a čo teda skutočne *je*), ako je to v prípade tmy, čiže na základe nedostatku. Ide len o pojem. Ticho teda označuje pozitívnu ideu „zvuku“ s významom, že zvuk tu nie je. Týka sa to tiež negatívnych pojmov „nechutný“ a „nič“ (§5): „Máme ovšem negativní jména, která přímo nezastupují pozitivní ideje, nýbrž jejich nepřítomnost, jako např. nechutný, ticho, nic, atd., kterážto slova označují pozitivní ideje, např. chuť, zvuk, jsoucno, s významem jejich nepřítomnosti.“³⁹⁹ Dodajme, že ticho potom nie je úplne ničím, je ničím v tom zmysle, že priamo sémanticky k ničomu neodkazuje. K tomu sa o chvíľu vrátíme.

Pri zmienke o pozitívnych ideách z obmedzujúcich príčin (zvl. pokiaľ ide o ideu čiernej farby) Locke okrem toho dodáva (§2), že je potrebné rozlišovať medzi *ideou* a *povahou samej čiernej veci existujúcej mimo nás*, na povrchu ktorej je možné rozlišovať „druh čiastočiek“, ktoré zapríčiňujú, že sa predmet javí ako čierny.⁴⁰⁰ Pri tichu to očividne možné nie je, keďže ticho nie je ideou nedostatku existujúceho vo veci, ktorému by zodpovedalo niečo „vo“ veci.

Tento bod Sorensen čiastočne preberá, avšak s jedným zásadným rozdielom. Videli sme, že podľa neho tichu taktiež nezodpovedá žiaden vnímaný zmyslový obsah, avšak narozdiel od Locka nechápe ticho ako negatívne meno, ale ako pozitívnu ideu, ktorá odkazuje priamo k vnímanému „nič“.⁴⁰¹ Ticho pre Sorensena nie je len pojmom, je niečím objektívne skutočným. Tvrdiť opak znamená prijímať metafyziku, ktorá preferuje „niečo“ pred „ničím“.

Sorensen chce upozorniť na to, že bežná reč podporuje Lockove domnienky o príčinnosti absencií. To však vzhľadom k Lockovým rozlíšeniam neplatí pre všetky absencie rovnako a práve pre ticho nie. Ticho je pre Sorensena tiež

³⁹⁹ „Indeed, we have negative names, which stand not directly for positive ideas, but for their absence, such as insipid, silence, nihil, &c., which words denote positive ideas, v. g., taste, sound, being, with a signification of their absence.“ Tamže, 2,8,5, s. 129.

⁴⁰⁰ „Má-li je pak intelekt ve svém zorném poli, všechny je považuje za odlišené pozitivní ideje, aniž si všímá příčin, které je vyvolávají. Jde tu pak o zkoumání, které se netýká ideje, jak se s ní setkáváme v intelektu, ale povahy věcí, existujících mimo nás. Jsou to dvě velmi odlišné věci, které je žádoucí pečlivě rozlišovat; jedna věc je vnímat a poznávat ideu bílého nebo černého, a něco úplně jiného je zjišťovat, jaký druh částíček tu musí být a jak musí být uspořádán na površích, aby se nějaký objekt jevil bílým či černým.“ Tamže, 2,8,2, s. 128.

⁴⁰¹ „[T]he perception of the dark, the cold, and silence is perception of what is not rather than what is. (Absences are not at the low end of a hierarchy of being.)“ Sorensen, R. A. cit. d., s. 272.

(povedané termínmi Locka, avšak proti Lockovej intencii) pozitívnu ideou tak, ako tma, je to idea niečoho skutočne zmyslovo vnímaného.

Je však nutné predostrieť, že hoci Locke píše, že človek môže plným právom povedať, že vidí temnotu, a že obmedzujúce príčiny, ktoré spôsobujú pozitívne idey, sú v súlade s bežným mienením,⁴⁰² vzápätí dodáva: „[A]le vpravdže by bolo obtížne rozhodnúť, zda vôbec lze získať nějaké ideje z nějaké omezující příčiny (*privative cause*), pokud nebude stanoveno, zda by byl klid větším nedostatkem (*privation*) než pohyb.“⁴⁰³ Možnosť hovoriť o privatívnych príčinách závisí napokon na tom, či je pokoj nedostatkom (priváciou) pohybu, nakoľko „veškeré smyslové vnímání (*sensation*) je v nás vyvoláváno pouze rozmanitými stupni a mody (*degrees and modes*) pohybu v našich duchových částicích ...“⁴⁰⁴ Zavedením otázky stupňa a modu sa situácia komplikuje: absencia (tma, chlad, čierna) je spätá s pozitivitou, na ktorú odkazuje (svetlo, teplo, biela); je voči nej vždy relatívna. Do tej miery, do akej reč o pozitívnej idei odkazuje na jej *privatívnu* príčinu (nedostatok, obmedzenie v pozitivite), odkazuje zároveň na „množstvo“ (stupeň, modus) *pozitívnej* príčiny. Tým pre Locka prirodzene vzniká otázka, nakoľko je možné hovoriť o idei na základe privácie, ak jej zapríčinenosť nepriamo odkazuje k *dostatku*. (Je otázkou, či ten istý stupeň pohybu (tmavosti, atď.) môže skutočne zapríčiniť ideu tmavosti aj ideu svetla, a ak áno, od čoho závisí ich rozdiel, napr. pri pološere, čo je z tohto pohľadu problematickejší prípad, než idea absolútnej tmy, ktorá je takpovediac dokonalou priváciou svetla. Príklad (rast) z oblasti pohybu-pokoja je ešte nejasnejší.)

Privácia v subjekte, zapríčínujúca pozitívnu ideu, nie je nikdy úplnou negáciou, ktorá by odkazovala k entite iného rádu (súcno-nesúcno). Privácia nemôže zapríčinovať negatívnu, ale len pozitívnu ideu. Takáto charakteristika prirodzene podlieha pochybnosti, pretože reč o príčine je možné formulovať z pozície dostatku a nedostatku do istej miery ľubovoľne.

Tým sa zároveň ukazuje dôvod, prečo Locke chápe ticho, nechutnosť a nič ako negatívne pojmy, ktoré samy nič pozitívne neoznačujú (nie sú to pozitívne idey, nakoľko nie sú zapríčinené istým stupňom dostatku a nedostatku, neplatí na ne argument o pohybe a pokoji), sú absolútnou negativitou. K ich nepriamym referentom sa dostávame skrze ich negáciu, resp. skrze to, čo samy negujú (zvuk, chuť, niečo). Ticho podľa Locka je absolútny termín, ktorého referent v skutočnosti neexistuje, je teda niečím, čo je možné myslieť, ale nie je možné vnímať. Ticho neodkazuje k „povahe veci existujúcej mimo nás“, ktorú by bolo

⁴⁰²Locke, J. cit. d., 2,8,6 s. 129.

⁴⁰³Tamže.

⁴⁰⁴Tamže, 2,8,4, s. 129.

možné skúmať a odlišovať od jej ideí/pojmu.

Ticho vo voľnej náväznosti na Lockov výklad však zároveň nie je úplne ničím, nakoľko je možné ho negatívne na základe zvukov *vymedziť* či predstaviť si ho⁴⁰⁵ (čo nápadne pripomína Cageov predpoklad o nevnímateľnosti ticha, ktoré si v mysli predstavujeme). Negácia „ticho“, vymedzená v mysli na základe zvukov však nie je úplne ničím, má istý obsah, hoci ten nevyjadruje vlastnú, skutočnú entitu „ticho“. Obsahom negatívneho pojmu ticha sú akési zástupné predstavy (zvuky), ktoré sa naväzujú na negatívny pojem namiesto priameho referenta, ktorý neexistuje.

Sorensenova pozícia, ako sme videli, tkvie v myšlienkovom prevrátení tejto tézy, hoci s jednou výhradou: Sorensen prekvapivo zavedie do úvahy Lockovo privatívne určenie a tým istú pozitivitu, keď tvrdí, že je možné stanoviť rôzne štandardy pre ticho, teda hovorí o tichu ako relatívnom (ticho v triede, ticho v nahrávacom štúdiu).⁴⁰⁶ Posun v chápaní ticha od absolútnosti (negácie) k relativite (privácie) tak zároveň znamená posun od ticha predstáv k tichu vnemov, hoci Sorensen túto myšlienku nerozvíja.

Tu je zároveň vidieť, že metafyzický dôvod pre kauzalitu absencií, ktorým argumentuje Sorensen, nie je na tej istej rovine ako Lockov argument. Locke sa primárne zaoberá vymedzením príčinnosti privácie (dostatku plus nedostatku), čo jasne odlišuje od úplnej negácie, ktorá je vyhradená oblasti pojmov a teda na kauzalite sa nemôže podieľať. S negáciou súvisí absolútnosť, absolútnosť však nesúvisí s priváciou, ktorá sa vzťahuje k relatívnosti. Naopak, u privácií je možná príčinnosť, narozdiel od negácií, ktoré môžu „pôsobiť“ len v prenesenom zmysle, totiž v oblasti pojmov resp. predstáv. O absencii však Sorensen hovorí

⁴⁰⁵Por. článok K. Theina, „Negace a náznaky: Parmenidés a Wittgenstein“. *Filozofie dnes*. 2011, roč. 3, č. 1, s. 5-25, zvl. s. 8, téza 3: „[N]egace jako celé negativní propozice jsou výtvořem *obraznosti*, a to navzdory tomu, že nemají *vlastní* představitelný obsah (tedy mají nulovou sémantickou hodnotu); zároveň je ale jasné, že negace má deskriptivní sílu ... [S]yntakticky smysluplná negace, jakkoli je bez významu, zůstává doménou imaginace, přičemž ... imaginaci nelze nikdy *zcela* zbavit prvku mentální vizualizace, který sám však negaci opět a vůbec nepřipouští (jazykové „ne“ nahrazují představy *jinými* než takto negovanými stavy věcí).“ Vid' tiež článok W. H. Sheldona „The Concept of the Negative“. *The Philosophical Review*. 1902, roč. 11, č. 5, s. 485-496, kde autor uvažuje, že negatívny pojem je subjektívny, pretože je vždy vzťažný; nevyjadruje *objektívnu* prázdnotu („nič“), ale vzťahuje sa k nejakej pozitívnej kvalite. Vzťah medzi daným a ne-daným je (subjektívnym) *porovnaním*, teda nie je objektívnym faktom (s. 491). Sheldon sa však vzápätí snaží ukázať, že to zakladá istú objektivitu negatívnych pojmov (kontextom úvahy je Russelov predpoklad existencie objektívnych faktov, no Sheldonovi nejde o metafyziku, ale o logiku), a to na príklade definície pojmu bodu, ktorý je síce zložený z negatívnych *porovnaní* (bod A nie je bodom B, atď), ale tie zakladajú jeho *objektívnu* definíciu (nemôže byť definovaný inak), s. 493n.

⁴⁰⁶Sorensen, R. A. cit. d., s. 287.

ako o jednom zo *skutočných* predmetov metafyziky.

Bežná reč o tichu sa napokon ukazuje ako mylná, ak ju chceme chápať ontologicky: ticho neexistuje ako objekt, ako súčasť vnímateľnej reality. Takto chápané ticho sa nedá počuť. Napriek tomu má pojem ticha referenta a tým skutočnú, hoci náhradnú existenciu, a to *v myslí*: referentom ticha sú predstavy zvukov, ktorých neprítomnosť označuje a prostredníctvom ktorých ticho negatívne vymedzujeme.

Ticho vo vnímaní by sa tak skôr ako k vnemu absencie dalo priblížiť k akejsi náhradne vnímanej skutočnosti. Ticho je negáciou zvuku čo do pojmu, ale v zmysle *vnímanej* skutočnosti je priváciou, je pozitívne vymedzené zvukmi. Absolútna absencia zvukov sa nedá počuť, hoci je možné počuť ticho medzi zvukmi či inými udalosťami. Je tiež možné chápať vnímané ticho ako také, ktoré je zároveň vždy nejakými zvukmi či udalosťami vyplnené podobne, ako v pojmovej rovine predstavy zvukov vymedzujú obsah negatívneho pojmu ticha? Predtým, než sa o takú úvahu pokúsime, predostrieme koncepciu o tichu Iana Phillipsa, ktorá oprávni daný prístup z perspektívy vnímania.

4 Počúvať ticho je počúvať čas prázdny od zvukov (Ian Phillips)

Ian Phillips v článku „Hearing and Hallucinating Silence“⁴⁰⁷ tvrdí, že pri analýze vnímania ticha sa musíme obrátiť k vedomému, explicitnému vnímaniu. To je tradične vyjadrené vetou „počujem, že je ticho/tichý“ v zmysle, že s daným objektom *nemáme* sluchovú skúsenosť (nepočujeme ho). Phillipsova hlavná téza je silnejšia a z istého hľadiska tiež radikálnejšia než Sorensenova koncepcia: môžeme nielen počuť, ale aj *počúvať* ticho, pričom nejde o skúsenosť, že nepočujeme. Hoci ticho nie je počutým objektom, máme skúsenosť s tichom, ktorá je skúsenosťou s potencialitou počuť, so sluchovým vedomím ako prázdny nym od zvukov.

Vedomé vnímanie je tu chápané ako pozornosť, intencionálna aktivita. Skúsenosť s tichom ako s „podobou vedomia bez objektu“,⁴⁰⁸ „čistej formy bez obsahu“⁴⁰⁹ je umožnená samotným poslušom, t. j. „otvorením pozornosti pre vplyv zvuku“. ⁴¹⁰ Počúvať ticho môžeme preto, lebo počúvať je možné, aj keď pri tom nepočujeme zvuky.⁴¹¹ Keď sa taký posluh odohráva, „sme si vedomí samotných úsekov času ako potenciálnych príležitostí pre počuteľný zvuk.“⁴¹² Ide o prevrátenie nielen Cageovej tézy, ale celého tradičného prístupu k otázke pozornosti a intencionality: k definícii posluhu má stačiť neaktualizovaná potencialita, možnosť, ktorá neprináša zakúšanie zvuku. Téza sa pritom netýka len vnímania ticha ako privácie (páz (zvukových dier), či – ako Phillips nazýva fenomén doznenia zvuku – zvukových okrajov či útesov⁴¹³), ale má sa týkať od-
vážnejšej možnosti všímať si zvukové prázdno behom dlhšieho času. Pre prvý z významov Phillips používa označenie *contrast-view*,⁴¹⁴ ktorý je umiernenou variantou jeho vlastnej tézy.

Téza sa ako bolo naznačené odráža od kritiky Sorensenovej koncepcie počutia a halucinácií ticha, od kritiky tradičného modelu chápania vedomej skúse-

⁴⁰⁷ Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, cit. d..

⁴⁰⁸ „[E]xperience of silence is a form of objectless consciousness ...“ Tamže, s. 334.

⁴⁰⁹ „[E]xperience of silence does not require an object of any kind. It can be thought of as a case of *pure* form without content.“ Tamže, s. 350.

⁴¹⁰ „[L]istening is the activity of opening the attention to the influence of sound.“ Tamže, s. 357, por. s. 350 a 356.

⁴¹¹ „If we are not profoundly deaf, we can listen even in the absence of sound.“ Tamže, s. 350.

⁴¹² „[H]earing silence is a matter of being aware of a period of time *as the merely potential occasion for audible sound*.“ Tamže, s. 353.

⁴¹³ Auditory holes, „edges“/„cliffs“, tamže s. 341.

⁴¹⁴ Tamže, s. 341-344.

nosti, ktorá vyžaduje objekt (vedomie je vždy vedomím *niečoho*; tento prístup Phillips označuje za strohý), od kritiky takých koncepcií posluchu, ktoré počutie ticha odmietajú (Crowther a O'Shaughnessy) a berie do úvahy potrebu odlíšiť skúsenosť s tichom od nemožnosti počuť. Tieto dielčie body nás detailne zaujímať nebudú.

4.1 George Edward Moore a vedomie ako vzťah

Možnosť zamerať sa na sluchové vedomie ako prázdne od zvukov Phillips teoreticky odvádza od analýzy vedomého vnemu G. E. Moora.⁴¹⁵ Moore odlišuje v rámci percepcie (*sensation*) tri zložky: vnímaný objekt, vnímajúce vedomie a vzťah vnímajúceho vedomia k objektu. Vnem modrej farby tak zahŕňa modrú, vedomie a vzťah vedomia k modrej.⁴¹⁶ Toto odlíšenie nám podľa Phillipsa umožňuje vzťahovať sa k vedomiu ako k jednému z elementov vnemu, oddelene od jeho obsahov: kde nie sú obsahy, stále je vedomie samotné.⁴¹⁷ Mooreova koncepcia ostala nepochopená, ako sa sám Moore obával, tvrdí Phillips, nakoľko analýzy vedomých skúseností sa redukujú na skúsenosti s objektmi a vzťah vedomia neberú do úvahy. Phillipsova analýza ticha však značne prekračuje Mooreovu koncepciu a ako sám priznáva, Moore by ju zrejme neprijal.

Vedomie je podľa Moora element, ktorý je síce potrebné, ale ťažké odlíšiť: akonáhle na neho zameriame pozornosť, rozplynie sa, akoby sme mali pred sebou prázdnotu. Jediné, čo pozorujeme, keď sa introspektívne zameriame na vnem modrej farby, je modrá. Inými slovami, „vedomie“ a „modrú“ si nevieme postaviť pred seba tak isto, ako keď pred seba stavíme „modrú“ a „zelenú“, nevieme ich porovnať, akoby to boli dva objekty. Vedomie je však *možné* odlíšiť od modrej.⁴¹⁸ Okrem toho, čo je dôležité, vedomie zároveň *má* odlíšený *vzťah*

⁴¹⁵ Moore, G. E. „The Refutation of Idealism“. *Mind*. 1903, roč. 12, č. 48, s. 433-453.

⁴¹⁶ „[T]he sensation of blue includes in its analysis, beside blue, *both* a unique element „awareness“ and a unique relation of this element to blue. . . “ Tamže, s. 450.

⁴¹⁷ „[I]f we accept Moore's actual analysis, then where there is no object, we might think that there could still be *awareness* itself.“ Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, s. 346.

⁴¹⁸ „[T]hough philosophers have recognised that *something* distinct is meant by consciousness, they have never yet had a clear conception of *what* that something is. They have not been able to hold *it* and *blue* before their minds and to compare them, in the same way in which they can compare *blue* and *green*. And this for the reason I gave above: namely that the moment we try to fix our attention upon consciousness and to see *what*, distinctly, it is, it seems to vanish: it seems as if we had before us a mere emptiness. When we try to introspect the sensation of blue, all we can see is the blue: the other element is as if it were diaphanous. Yet it can be distinguished if we look attentively enough, and if we know that there is something to look for.“ Moore, G. E. cit. d., s. 450. Zdá sa, že Phillips sa odvoláva

k modrej. Nejde pritom o vzťah podklad (substancia) – obsah, ani o vzťah časti k časti v rámci celku. Keď Moore hovorí o vneme modrej (*sensation of blue*), hovorí o *vztahu* poznania, bytia si vedomý, zakúšania modrej.⁴¹⁹ Hoci tu nejde o „obsah“ (v poznaní nefiguruje modrá ako obsah resp. konštituujuca časť, čím sa naráža na fakt, že poznanie resp. vedomie nie je modré),⁴²⁰ keď sa introspektívne zameriame na vnem modrej, sme si vedomí vzťahu: máme vedomie modrej.

Zdá sa, že tento moment ostáva vo Phillipsovej analýze kritický: ak nie je možné hovoriť o vedomej skúsenosti ako o vzťahu k jej predmetom výlučne v termínoch týchto predmetov, potom to nie je možné ani výlučne v termínoch vedomia: vzťah zahŕňa dva členy.

Je otázne, v akom zmysle je také chápanie ešte „mooreovské“, či „prísne mooreovské“, ako ho Phillips označuje a nakoľko ešte vypovedá o percepcii. Ak by sme prázdnotu vedomia chápali ako *objekt* vedomia (vnímané nič), nešlo by o to, čo má Phillips na mysli. Podľa Phillipsa je ticho skúsenosťou so sluchovým *vedomím ako prázdny*, nie s prázdnotou danou na spôsob objektu ako u Sorensena. Napriek tomu také chápanie predpokladá, že je možné v rámci zmyslovosti zakúšať nič a mať túto skúsenosť explicitne vďaka forme vedomia: v sluchovej modalite vedomia k ničomu nedochádza a túto skutočnosť je možné pozorne vnímať (posluch je aktívnym vnímaním zvukov).

4.2 Má vedomie časti a je mysliteľné bez obsahov?

Phillipsova koncepcia predpokladá, že vedomie je celok zložený z častí: je možné jednou časťou vedomia (pozornosťou) sa zamerať na niektorú z častí, modalít zmyslového vedomia, napr. na sluch a pozorovať, že v ňom nie sú podnety (zvuky); vedomie pozoruje samo seba ako potenciálny vzťah. Táto intencia je z hľadiska zmyslového vnímania zmysluplná. Môžeme vidieť predmety a počúvať zvuky a uvedomovať si, že sú dané inak, alebo zavrieť oči, vnímať, že nič nevidíme, počuť pri tom zvuky a všímať si inú povahu zmyslových daností.

Problematické však je aplikovať štruktúru daností v rámci rôznych modalít

zvlášť na poslednú vetu citátu, ktorú interpretuje v silnom zmysle.

⁴¹⁹ „A sensation is, in reality, a case of „knowing“ or „being aware of“ or „experiencing“ something. When we know that the sensation of blue exists, the fact we know is that there exists an awareness of blue. And this awareness is not merely . . . itself something distinct and unique, utterly different from blue: it also has a perfectly distinct and unique relation to blue, a relation which is *not* that of thing or substance to content, nor of one part of content to another part of content. This relation is just that which we mean in every case by „knowing“.“ Tamže, s. 449.

⁴²⁰ Tamže, s. 450.

zmyslovosti na vedomie, nakoľko si je objektom, akoby vedomie bolo vnímané podobne, ako sú vnímané zmyslové skutočnosti. Pohybujeme sa na iných rovinách, keď hovoríme o vnímaní niečoho „mimo“ nás a nás (nášho vedomia). Je rozdiel, keď sa vedomie vzťahuje k objektom (modrej), ktoré už sa k ničomu nevzťahujú a keď sa vedomie vzťahuje k sebe ako k objektu. Vedomie sa totiž ani v tomto vzťahu (keď si je objektom) neprestáva k niečomu vzťahovať, ak ho z definície chápeme ako vzťažné. Keď sa vedome vzťahujeme k sebe, k nášmu vedomiu ako k forme danosti (pozorujeme samotnú štruktúru vedomia), vzťahujeme sa zároveň k obsahu, ktoré túto formu konkrétne utvárajú.

Uvedme analógiu: keď čítame literárne dielo, vnímame jeho obsah (príbeh, postavy, myšlienky) na základe textu, ktorý je utváraný určitou formou. Forma je zároveň spôsobom danosti obsahu. Môžeme sa zamerať na formu románu a urobiť ju predmetom úvah a teórie. Tu sa stretávajú dva faktory. Úvaha o forme je daná v rámci nejakej formy (v rámci myslenia čitateľa, napr. pri zložitejších časových línii dochádza ku konfrontácii časovosti príbehu s časom čitateľa). Úvaha je tiež stále podmienená obsahom románu, ktorý úvahu o forme podnecuje, nakoľko ju vyjadruje a činí ju vnímateľnou. Keď teda vnímame zvuky, môžeme ich vnímať na základe sluchovosti, ktorá sa vyznačuje istou štruktúrou, formou (časovosťou, prípadne priestorovosťou). Môžeme si túto formu všimnúť, ale možnosť toho je daná *spolu s* tým, čo vnímame.

Podľa Phillipsa stačí, keď je vedomie definované ako potencialita: hoci sa aktuálne nevzťahuje k zvukom, *môže* sa k nim (narozdiel od zvuku vo vnímaní) vzťahovať. Vedomie vedomia ako *potenciality* pre vzťah k zvuku je Phillipsova definícia vnemu ticha. Analogicky je možné uvažovať o prázdnote ako o forme *textu*. Môžeme si všimnúť, že kniha je prázdna, ale práve preto, že je prázdna (nemá obsah), sa nedá *čítať* a preto sa nemôžeme zamerať na formu jej obsahu. Ak to predsa len urobíme, začíname sa vzťahovať k inej skutočnosti než akou je „forma textu“. Prázdne strany sú výrazom, formou gesta (výpovedného aktu, snahy upútať, umeleckého diela), ktoré je obsahom takejto „knihy“. Nejde však už o formu textu.

Môžeme teda hovoriť o vedomí vedomia ako o vzťahu bez daného obsahu, teda *zmyslu*? Prípadne, ak je vnímaným zmyslom vedomie samo, nakoľko ešte môžeme hovoriť o skúsenosti ticha na základe absencie v rámci sluchovej modalít? Tieto otázky tu iste nevyriešime, ale je dôležité pokúsiť sa ich aspoň klásť.

Ešte predtým, než sa k nim dostaneme, obráťme sa k možnosti hovoriť o prázdnote sluchového vedomia. Phillips pripúšťa, že *empiricky* nie je možné počuť ticho (zameriavať sa na prázdne vedomie), avšak námietky tohto druhu

nepokladá za relevantné, nakoľko mu ide o konceptuálnu možnosť týkajúcu sa štruktúry sluchového vedomia.⁴²¹ Predsa však je táto otázka dôležitá, nakoľko analyzujeme *skúsenosť* s tichom: je možné *zakúšať* formu, vedomie bez obsahu?

Videli sme, že pri nedostatku svetelných podnetov z prostredia je možné uvažovať o tom, že reziduálny neurálny šum sa stáva predmetom zrakového vnímania, podobne, ako za bežných podmienok externé svetelné podnety. V prípade zvukovej komory je situácia empiricky jasnejšia: za absencie externých zvukov sa citlivosť sluchu zvyšuje a vnútorné zvuky tela sú vnímané tak intenzívne ako za bežných podmienok zvuky z externých zdrojov. Platí, ako si všima Phillips, že vnemy vnútorných zvukov nie je vhodné kategorizovať ako sluchové, keďže nimi v prísnom zmysle nie sú (neprebiehajú tak ako reakcie na externý stimul).

Na tom je však dôležité si všimnúť, že v daných situáciách vedomie prispôbuje svoju činnosť vzhľadom k prostrediu: keď dochádza k absencii podnetov zvonku (deprivácii), v rámci danej zmyslovej modality si vedomie vytvára vlastný podnet. Reziduálna nervová aktivita je pre zmysly viac než relevantná, aspoň za predpokladu, že mozog potrebuje zotrvať v činnosti. Podľa teórie neurofyziológa Jerzy Konorského,⁴²² ak dochádza k deficitu podnetov zo strany zmyslových orgánov (napríklad v absolútnej tme alebo tichu), aktivujú sa „záložné jednotky“ v mozgu, ktoré zaisťujú plynulú aktivitu náležitej časti mozgu. Ak by došlo ku kritickému deficitu (ku ktorému za bežných podmienok nedochádza vďaka aktivácii týchto záložných jednotiek, ale môže k nemu dôjsť v prípade straty zmyslu, napr. pri strate sluchu alebo zraku), mozog môže začať vyvíjať činnosť „akoby“ vnímavú – vytvára halucinácie, ktoré sú preto neodlíšiteľné od skutočných vnemov.⁴²³ – Z tohto hľadiska sú halucinácie len ďalším symptómom toho, že vedomie bez objektu, resp. bez aktivity nie je možné. Ak je objektov zbavené, vytvorí si vlastné. Je preto nesamozrejmé hovoriť o *pozorovaní* prázdnoty, ak sa obraciame k vedomiu zmyslov.⁴²⁴

⁴²¹Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, s. 348n.

⁴²²Konorski, J. *Integrative Activity of the Brain: An Interdisciplinary Approach*. University of Chicago Press, Chicago 1967, cit. in: Sacks, O. cit. d., s. 77n.

⁴²³Faktorom, ktorý to má vysvetliť, je, že v mozgu neexistujú len aferentné spoje, idúce od zmyslových orgánov do mozgu, ale aj spoje spätné, ktorých nemusí byť mnoho, a ktoré sa za bežných okolností nemusia aktivovať, ale ktoré poskytujú anatomicke a fyziologicke prostriedky, ktorými sa halucinácie môžu vytvárať. Aby sa tak nestalo, vstupy zo zmyslových orgánov inhibujú tento spätný tok mozgovej aktivity. Ak je množstvo vstupov zo zmyslových orgánov nízke, umožní sa spätný tok, ktorý môže zapríčiniť halucinácie.

⁴²⁴Nehovoriac o širšom hľadisku: vedomie poskytuje množstvo iných než zmyslových podnetov k introspekcii, ktoré sa môžu stať samy vnímanými pri snahe o pozorovanie sluchového prázdna. Nielen vnímame (pozorujeme) a poznávame, ale vytvárame si obrazy, predstavy

4.3 Kritika koncepcie

Téza, že je možné sa zameriavať na nič (v sluchovej oblasti) sa však týka pojmovej možnosti, definície posľuchu ako aktivity vyvíjanej za cieľom počúvať zvuk (alebo ticho). Phillips argumentuje, že pre *vytvorenie* posľuchu nepotrebujeme zvuk. Posľuch vytvárame zameraním pozornosti a to nemusí nutne vyústiť do aktualizácie posľuchu zvukom. Zvuk je síce potrebný na *vyplnenie* posľuchu, ten však môže ostať zvukmi nenaplnený.⁴²⁵ Práve *potencialita*, možnosť počúvať, je podľa Phillipsa tým kritériom, ktoré umožňuje hovoriť o *sluchovom* vedomí, nakoľko predstavu, že zmyslové modality sú diferencované prostredníctvom ich objektov, zamietajú.⁴²⁶ Odlíšiť sluchové vedomie od vedomia v širšom zmysle je potrebné vzhľadom k nepočujúcim, ktorí sluchové vedomie nemajú, preto ani potenciálne nemôžu počúvať a počuť zvuky ani ticho.⁴²⁷ K definícii posľuchu stačí potencialita počuť zvuk.

Nejasnosti sú tu dve. Prvá z nich je: je adekvátne definovať posľuch ako potencialitu bez ohľadu na jeho aktualizáciu, ako zameranosť, bez ohľadu na to, na čo sa zameriava?

V tomto prípade je zásadné argumentovať účelom zmyslového vnímania. Taký argument predkladá Thomas Crowther⁴²⁸ v kontexte aktivity a pasivity zmyslovej skúsenosti: ak má posľuch umožňovať poznanie o svete, nemôže závisieť výlučne na mentálnom stave, prípadne na vôli subjektu (na jeho intenciách, túžbach, presvedčeniach, emóciách). Inak by sa poznanie týkalo len

a pojmy, často bez možnosti to ovplyvniť vôľou.

⁴²⁵Por. Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, s. 357: „A doing that is *apt* for something need not always result in that something eventuating. (...) [L]istening in general need not eventuate in hearing sound. There may be no sounds to hear, in which case we can listen only to the silence. (...) In O'Shaughnessy's metaphor, a vacuum is created in the attention *suited* to be filled by sound. No sound is needed to create such a vacuum, only to fill it.“

⁴²⁶„[T]here are familiar objections to the idea that the senses can be individuated in terms of their proper objects. (...) Nonetheless soundless consciousness might be *auditory* if such consciousness remains a sensitivity to sound.“ Tamže, s. 349.

⁴²⁷„For the account to mark a difference between deafness and the experience of silence, it must insist that the deaf lack an auditory stream of consciousness. [...] [L]ong-term deafness is the total absence of auditory consciousness. ...“ Tamže, s. 346n. „[S]oundless consciousness counts as auditory (and so as experience of silence) only insofar as it involves awareness of a period of time throughout which one could listen for sounds.“ Tamže, s. 350.

⁴²⁸Crowther, T. „Perceptual Activity and the Will“. In: O'Brien, L. a M. Soteriou, eds. *Mental actions*. New York: OUP, 2009, s. 173-191. Phillips Crowthera kritizuje, nakoľko sa jeho koncepcia posľuchu sa týka počúvania zdrojov zvuku, čo je podľa Phillipsa problematické. Ak by sme to aj pripustili, je to podľa neho zľúčiteľné s počutím ticha – tichých zdrojov zvukov. Por. Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, s. 353nn.

vlastných stavov subjektu, nie vonkajšieho sveta.⁴²⁹ Podľa toho nie je možné hovoriť o počutí (*hearing*) ako o podmienenom vôľou.⁴³⁰ Zároveň však nie je možné ani hovoriť o vôľou podmienenom posluchu (*listening*) bez toho, aby jeho koncept nezahŕňal počutie, ktoré je vôľou nepodmienené a skrze ktoré sa zaistuje poznávacia funkcia posluchu. Posluch síce nevytvára (neprodukuje) počutie zvuku,⁴³¹ ale zahŕňa ho.⁴³² V zmysle tejto podmienenosti – posluch je *umožnený* (aktualizovaný) počutím – patrí počutie k definícii posluchu. (To pritom neznamená, že počutie je *terminus* posluchu, principiálne je možné počúvať neobmedzene dlhú dobu.)⁴³³ Nie je možné počúvať, ak nie je možné počuť. Analogicky, nie je možné dívať sa, keď nie je možné vidieť, hoci je možné snažiť sa uvidieť, snažiť sa počuť. Ak by počúvanie ticha bolo počutím ticha, pojmy vyjadrujúce nezdarenú snahu by boli bezobsažné. Výraz „snažím sa počuť“, ktorý implikuje, že nič nepočujem, vyjadruje skúsenosť, ktorú Phillips označuje za počutie a počúvanie ticha. Nakoľko tento výraz implicitne zahŕňa fakt, že daný zvuk nepočujem, nakoľko sa týka sluchovej skúsenosti, narozdiel od Phillipsovho popisu, ktorý zastiera rozdiel medzi tým, čo znamená vnímať zvuky (počuť a počúvať) a tým, čo znamená vnímať čas.

Problémom teda je, že ak k definícii zmyslovosti stačí potencialita (možnosť počuť, vidieť, hmatať, atď.), bez ohľadu na aktuálnu skúsenosť, prestáva byť jasné, na akom základe hovoríme o príslušnej zmyslovej modalite (a vedomí). Ak by všetky zmysly umožnili potenciálne vnímať nič, líšia sa tieto nič? Aké poznanie o svete z toho plynie? Praktickou otázkou je, akú výhodu by prinášalo

⁴²⁹V texte je argument postavený inak a je výrazom otázky položenej na s. 178: môže posluch vytvárať poznanie, ak je determinovaný vôľou? Crowther odpovedá, že môže, nakoľko to, čo na základe posluchu vieme, je determinované počutím, ktoré posluch zahŕňa a ktoré vôľou určené nie je: „[T]here are no such problems in thinking that listening – or active attending in general – is unsuitable for playing a knowledge-generating role (a role that I take it to be essential to its functioning). For while listening is an active agential project, what one is in a position to know via listening (i.e. what one is in a position to hear is the case) is determined by whether one hears O [the producer of a sound], for example, Φ -ing [where Φ -ing can be an answer to the question: ‘What sound is O making?’] or Ψ -ing. And that is not subject to the will.“ Crowther, T. „Perceptual Activity and the Will“, s. 185.

⁴³⁰O’Shaughnessy používa termín *rational hearing*. Por. Crowther, T. „Perceptual Activity and the Will“, s. 178, a O’Shaughnessy, B. cit. d., s. 389.

⁴³¹Tak chápe vzťah počutia a posluchu O’Shaughnessy, ktorého Crowther („Perceptual Activity and the Will“, s. 179n a 186) v tomto bode kritizuje.

⁴³²„[L]istening entails hearing because to listen to O is to agentially maintain aural perceptual contact with (i.e. hearing of) O throughout a period of time ... But a subject cannot have engaged in a process of preserving or maintaining perceptual contact with O throughout some period of time without there being some condition of hearing being maintained.“ Tamže, s. 186.

⁴³³Tamže, s. 175nn.

zameriavanie sa na nič, ak nie tú, že danú priváciu konfrontujeme s niečím, čoho priváciou je – a tým sa vzťahujeme k vlastnému kontextu danej modality.

Druhou otázkou, ktorú je možné si na základe Phillipsovej definície klásť, sa vrátíme k naznačenej úvahe o vedomí vedomia ako vzťahu bez daného zmyslu.

Sluchové vedomie je časové. Podobne, ako spolu s videnými predmetmi vidíme priestor alebo ho vidíme ako prázdny, pri počutí zvuku sme si vedomí určitého intervalu času. To nám podľa Phillipsa umožňuje hovoriť aj o vnímaní ticha: „[S]me si vedomí nielen zvukov v čase, ale tiež úseku času, ktorý zaberajú. [...] [H]oci sluchovosť nie je jediný časový zmysel, to, že má časové pole, otvára cestu pre tvrdenie, že počutie ticha je záležitosťou pozorovania úseku času *ako len potenciálnej príležitosti pre počuteľný zvuk*.“⁴³⁴ Pri počutí ticha vnímame čas prázdny od zvukov a podľa Phillipsa je toto *sluchová* skúsenosť. Phillips uznáva, že sluch síce nie je zmyslom času *par excellence*, a že časovosť je možné priradiť aj iným zmyslom, ale nepokladá to za problematické. Otázka teda znie: je adekvátne definovať posluš výlučne na základe toho, že plynie v čase? Je možné stotožniť vnímanie zvukov s vnímaním času?

Zdá sa, že v jadre tohto problému je, že tu je sluchové vedomie chápané ako časť širšieho vedomia (vedomia času, spoločného pre všetky modality vedomia), ktorým je možné sa na sluchové vedomie zameriavať *ako na objekt*, t. j. nakoľko k ničomu aktuálne neodkazuje.

Ako už bolo naznačené, keď sa forma stáva obsahom, stáva sa obsahom nejakej formy, v rámci ktorej je tvarovaná. V našom prípade sa sluchové vedomie (forma pre zvuky), stáva obsahom širšie chápanej formy (pozornosti, explicitného vedomia). Ak v sluchovom vedomí nie sú žiadne zvuky (žiadne obsahy), ktoré by umožňovali vnímať plynutie (dávali by tvar forme), je zjavné, že forma (sluchové vedomie) je formovaná ešte inak než skrze svoje obsahy, a to nakoľko je sama obsahom formy. (Presnejšie povedané, forma je tvarovaná oboma spôsobmi, skrze obsahy a skrze to, že je súčasťou formy, ale v daných dvoch prípadoch to inak posudzujeme). Ako obsah je sluchové vedomie tvarované prostredníctvom formy vedomia v širšom zmysle, ktoré zahŕňa ostatné zmyslové modality. Dá sa predpokladať, že tie majú svoje obsahy (nepočujeme,

⁴³⁴ „[W]e are aware not only of sounds in time but also of the period of time that they occupy. [...] [A]lthough audition is not *the* temporal sense, its possession of a temporal field opens the way to hold that hearing silence is a matter of being aware of a period of time *as the merely potential occasion for audible sound*.“ Text ďalej pokračuje: „Just as we can see a region of space as crowded or empty, so we can hear a period of time as noise filled or quiet or silent. (...) By recognizing the structural fact that audition possesses a temporal field, we can ... allow for experience of silence.“ Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“, s. 352n.

ale vidíme, prípadne cítime a pod.), vďaka ktorým si uvedomujeme, že sme pri vedomí, ktoré nám umožňujú vnímať plynutie. V prípade, že by sa množstvo zmyslovo vnímateľných udalostí rovnalo nule, môžu byť stále prejavom vedomého života udalosti mysle. V základe týchto úvah stojí predpoklad, že pri počúvaní ticha, ako ho chápe Phillips, vnímame plynúť čas, teda vnímame zmenu. Ak zmenu neposkytujú udalosti sluchového vedomia, je zjavné, že časový úsek ako prázdny od zvukov si uvedomujeme vďaka iným, než zvukovým udalostiam. Obraciam sa tu k samému základu vnímania udalosti, k času.

Problém je, že vnímanie času je základná danosť. Nie je možné chápať sluchové vedomie ako časť vedomia v širšom zmysle. U Phillipsa dochádza k prevráteniu a chápaniu základnej danosti časovosti ako obsahu skúsenosti *simpliciter*. Vedomie času, ktoré nám podľa Phillipsa umožňuje vnímať ticho ako čas prázdny od zvukov, nie je (len) časťou obsahu skúsenosti, vnímaným obsahom, je stále formou tejto skúsenosti, základom. Ak by to nebola základná forma, bola by to forma vlastná napríklad sluchovosti (čo Phillips popiera): v prípade ticha by sme nevnímali čas, nevnímali by sme žiadne udalosti. (Forma, ktorá je vlastná sluchovosti, sa týka kvalít, zvukov.) Nevnímať žiadne udalosti sa blíži k zastaveniu mentálneho života, sotva by sme v prípade ticha hovorili o vedomí času a o explicitnom vedomí vôbec. (Keď spíme hlbokým bezseným spánkom, nepočujeme a nepočujeme ticho, nevieme o sebe.) Ak však časovosť zakladá skúsenosť a nie je časťou skúsenosti, nie je možné s ňou ako s časťou v úvahe pracovať. Potencialitu sluchovosti (že plynú čas, ktorý neposkytuje zvuky) vnímame vďaka tomu, že vnímame zmenu vedomého života, teda *niečo*. Plynutie času bez zvukových udalostí nevnímame vďaka tomu, že nepočujeme zvuky a na trvanie tohto neznenia (ticha) sa zameriavame. Pozornosť, resp. explicitné vedomie, o ktorom je tu reč, je možné udržiavať len ak je vnímaná zmena, ktorú však zvukové prázdno neposkytuje (ide o zmenu v zmysle vnímania odlišnosti resp. jednoty nejakej udalosti vo vedomí).

Ticho môže zaujať pozornosť, nakoľko kontrastuje so zvukom. Keďže však nie je samo niečím, nemôže sa ho percepcia týkať priamo. Nie je možné ani vnímať ticho ako prázdnu časť vedomia v čase, nakoľko takéto chápanie sa v definícii musí odkazovať na celok vedomia vnímajúceho zmenu, teda v konečnom dôsledku na *niečo*, čo si uvedomujeme. Úsek času vedomia, potenciálna príležitosť pre vnem danej modality, nestačí pre *zadefinovanie* vnemu resp. zameranosti, ak má definícia vychádzať zo skúsenosti a ak má zohľadňovať vnímanie zmeny.

Je problematické tvrdiť, že skúsenosť s vedomím ako prázdny v modalite sluchu má *sluchovú* povahu, že ide o skúsenosť s tichom chápaným ako absencia

zvuku. Vedomie času nie je priamo vnímané tak ako objekty (ako uvažuje Moore), je vnímané sprostredkované skrze vnímané udalosti. To, že vnímame plynúť čas, keď nepočujeme zvuky, preto nie je umožnené počúvaním zvukovej prázdnoty (teda z dôvodu, že by bola popisovaná skúsenosť *sluchová*). Naopak, vnímať plynúť čas je možné vďaka plnosti vo vedomí, ktorá sa ukazuje pri introspekcii, ku ktorej sa tu z určitého hľadiska obraciame.⁴³⁵ Plynutie času nám neindikuje sluch (v tichu zvuky nepočujeme), ale vnútorné plynutie času. To je zrejme ťažko obhájitelné, ale zdá sa nutný postulát, na ktorý z iného hľadiska narážal vo svojich analýzach Husserl.⁴³⁶ Plynutie času v tichu sa týka vedomia času, ktoré nepotrebuje nutne externé objekty či udalosti a teda ani udalosti zvukové.

Phillips však v rámci svojich analýz zachytil podstatnú zmenu: pri vysvetlení vnímania ticha sa obraciame k vedomiu. Dochádza tu k obratu od bezprostredného vnímania (ktorému zodpovedá popis vnemu, resp. vnímaného obsahu), k vedomému pozorovaniu, ktoré je aktivitou. Takému vnímaniu či pozorovaniu už nezodpovedá popis perceptuálneho obsahu (čo vnímame), ale vnímajúceho subjektu (že a ako vnímame).

Problém nám zároveň opakovane konverguje k otázke časovosti pre vnímanie ticha. Ak skúsenosť s plynutím času vedomia je skúsenosťou s tichom, je potrebné povedať, v akom zmysle, keďže taká skúsenosť stráca výlučnú viazanosť na vnímanie zvuku.

⁴³⁵K takému chápaniu prekvapivo odkazuje sám Phillips („Attention to the passage of time“. *Philosophical Perspectives*. 2012, roč. 26, č. 1). Množstvo zmyslovo vnímanej zmeny, ani vnímanie trvania externého stimulu nepokladá v tomto texte za spoľahlivé kritérium vnímania času: keď vnímame čas, ide podľa neho o aktívny výkon pozornosti obrátenej od externých k interným stimulom, k subjektívnym myšlienkovým dejom.

⁴³⁶Husserl (*Přednášky*, cit. d., §36, s. 75) podobne ako Moore hovorí o čas konstituujúcim, nekonstituovanom toku, absolútnej subjektivite, ako o niečom, pre čo nám chýba pomenovanie (por. tiež §39 o konštitúcii toku vedomia, s. 79-82 a Prílohu VI o absolútnom vedomí času, s. 112-116). Husserl uvažuje o analogickej situácii za znenia konštatného, nemeniaceho sa zvuku, v prípade čoho je, ako píše, časová matéria nerozlíšiteľne rovnaká a „rozplynulost k jednotě“ je fundovaná *nepretržitostí modifikácie čas kladúceho vedomia* (§41, s. 84). – Upozorňuje tiež (s. 74) na problém zaobchádzať s čas konstituujúcim vedomím ako s individuálnym objektom, ktorého predikáty mu nemôžu byť zmysluplne pripísané. Jeho úvahy o absolútnom vedomí času vychádzajú z pozorovania, že „vedomie tónu“ nie je posledným vedomím, ale je konstituované. To znamená, že je konstituované „v niečom“, resp. „niečím“. Na vedomie tónu je teda stále možné na nahliadať, pozorovať ho, narozdiel od konstituujúceho, absolútneho vedomia: „I když není in infinitum konána reflexe a vůbec žádná reflexe není nutná, musí přece jen být dáno to, co tuto reflexi umožňuje a jak se zdá, principiálně umožňuje alespoň in infinitum. A zde leží ten problém.“ Tamže, s. 116.

III Tretia časť

Vnímanie ticha a vnímanie času

V kapitole o tichu ako počuteľnej absencii u Roya Sorensena sa ukázalo, že bez vzťahnutia fenoménu absencie k časovosti, bez ohľadu na kontrast ticha so zvukom, nemáme dobrý základ pre tvrdenie, že počujeme ticho ako samostatný objekt sluchu. Sorensen sa dostáva do neľahkej pozície, keďže implicitne tvrdí, že čo je mysliteľné, je zmyslovo vnímateľné *preto*, že je to mysliteľné. Absencia by bola logickým faktom, o ktorom *vieme*, preto *si myslíme*, že ju vnímame.

Cageovo riešenie je v intencii empirického postupu, hoci stojí na jeho opačnom konci: vnímame čokoľvek, len nie absencie. Cage predpokladá, že akýkoľvek zvuk, ktorý pôsobí na sluch, je aktuálne vnímaný. Stotožňuje vnímateľné s vnímaným. Je to podoba kauzálne chápaného vnímania a vedomia v širokom zmysle.

Problémom týchto vysvetlení je, že ak vnímame všetko, čo objektívne pôsobí na zmyslové orgány, neodlíšime vnímané od nevnímaného. Toto odlíšenie sa prejavuje v reči: niečo vnímame (vieme o tom) a niečo iné nie. Je dôležité sa pýtať: ako je možné, že si pri vnímaní niečo uvedomujeme explicitne a niečo iné nie? A ďalej, ako odlišujeme, že počujeme (už) ticho alebo (ešte) zvuk?

Otázku o význame uvedomenia si vnímaného ako odlíšeného od nevedome vnímaného vzniesol ako jeden z prvých Leibniz. Nasledovný odkaz akoby predjímaj Cageom prijímanú tézu, ktorú vzápätí Leibniz kritizuje: „Vždy sú nejaké predmety, ktoré pôsobia na náš zrak a sluch a preto sa dotýkajú aj našej duše, bez toho, že by sme im venovali pozornosť.“⁴³⁷ Povedať, že vnímame, čo uši

⁴³⁷ „[N]ous avons toujours des objets qui frappent nos yeux ou nos oreilles, et par conséquent l'âme en est touchée aussi, sans que nous y prenions garde ...“ Leibniz, G. W. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. [Ďalej citované ako *NE*] Paris: Garnier-Flammarion, 1966. kp. 2,1,14, s. 96. Český preklad (Leibniz, G. W. *Nové úvahy o lidské soudnosti od autora systému předzjednané harmonie, dle vydání Paula Janeta z r. 1886*. Překlad V. Rychetská. Praha: Česká akademie věd a umění, 1932) je zastaralý, preto sú citáty z *NE* preložené s ohľadom na anglický text: Leibniz, G. W. *New essays on human understanding*. Transl. P. Remnant and J. Bennett. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, tu s. 115. Číslo stránok budú uvedené podľa francúzskeho (anglického) vydania; anglický preklad sa drží

zachytia, nám vnímanie nevysvetlí, je to triviálne a nedostatočné.

Absencia je u Cagea stále chápaná ako *logický* predpoklad, pojmový protiklad zvuku, ktorý sa však empiricky nedá zakúsiť, k ničomu vnímateľnému neodkazuje. Absencia je *nevnímateľná*. Trvanie ako jediná kategória, ktorá umožňuje vzťahovať ticho k zvuku a vymedziť ho ako „neúplný protiklad“, slúži Cageovi len na potvrdenie tézy, že v čase určenom pre ticho budeme (nutne) počuť zvuky, nie tichá, pretože sú to zvuky, ktoré neustále pôsobia na náš sluch. Ticho je pre Cagea v prísnom zmysle nevnímateľné. Aj vnem hudobnej pauzy – ticha *od* zvukov – je chápaný ako intencionalne neznenie len určitého výberu a typu zvukov určených skladateľom, teda ako skutočné zvukové plénum. I keď vidíme, že Cage rozumel významu času pre vnímanie ticha – zvlášť na jeho definícii ticha ako neúplného protikladu zvuku a popise pozorovania Duchampovho diela ako výberu niečoho z mnohého – myšlienku ticha vnímaného na základe času ďalej nerozvídal.

Úvahy týkajúce sa súvislosti ticha a času si však rozvinutie zasluhujú, nielen v súvislosti s Cageom, ale aj vzhľadom k predošlým analýzám Roya Sorensena a Iana Phillipsa. Je tu potrebné zmeniť perspektívu a opustiť dichotomickú predstavu, že ticho je opakom niečoho, je ničím.

Potreba rozšíriť dané úvahy je zároveň daná bežnou rečou o tichu. Bežne vnímame súvislosť počutého zvuku a ticha, pričom táto súvislosť nemá vždy povahu vnemu objektu a jeho absencie, ale je zároveň vnemom niečoho pozitívneho, čo potom označujeme ako ticho. Otázkou je, v akých termínoch je možné túto súvislosť popísať.

Kauzálnno-empirické popisy vnímania ticha vzaté v ich abstrahovanej podstate sa ukazujú paradoxne ako intelektualistické a v rozpore s ich zámerom o vystihnutie objektívnej a súčasne naivnej podstaty vnímania. Vedú k dvom protichodným záverom. (1) O vnímanom tichu síce hovoríme, ale vždy sa pri tom v reči mýlime (kauzálnne vzaté *počujeme* vždy zníženú zvukovú hladinu). Alebo (2) to, že počujeme ticho, je určené objektívnou kauzálnou situáciou, no pri posluchu si nikdy nie sme istí, či počujeme ticho. Naša reč je teda v oboch prípadoch z iných dôvodov irelevantná. Buď je mylná alebo nijak nepomáha pri určení toho, čo vnímame.

Kauzálnne (či z hľadiska súčasnej neurovedy) môžeme *popísať* proces odohrávajúci sa v mozgu na základe prijímaných informácií z prostredia, ktorý prebieha – ako spomedzi mnohých ukazuje vyššie citovaná štúdia Freda Dretskeho „Perception without Awareness“ – bez nášho explicitného vedomia či

stránkovania podľa vydania *NE* z r. 1962 (ed. A. Robinet a H. Schepers, Akademie-Verlag, Berlin).

chcenia. Taký popis však ešte nie je filozofickým vysvetlením. Teoretici kauzality popisujú vnímanie na základe spoločných rysov zvieracieho a ľudského vnímania. Avšak bez syntetizácie vnímaného zmyslu, čo je v týchto teóriách problematické, nemôžu postúpiť vo vysvetlení ďalej. Kauzálna teória nevysvetľuje, ako sa do vnímaného „obsahu“ (*content of perception, sensory/perceptual content*), dostáva zmysel, na základe ktorého o vnímanom hovoríme a rozumieme mu.

Ak opustíme prístup k tichu ako externému objektu, obraciame sa tým k tichu ako subjektívne vnímanému. Videli sme však, že obrat k subjektívnemu vnímaniu nutne nemusí znamenať, že opustíme predstavu ticha ako absencie zvuku. Phillips tvrdí, že je možné sa zameriavať na vedomie *prázdne* od zvukov, nakoľko vedomie je časové. Pozornosťou sa podľa Phillipsa môžeme koncentrovať na určitý časový úsek vedomia, aj keď je prázdny. Ako sme videli, jeho argumentácia je nepresvedčivá, nakoľko nie je jasné, na akom základe tu ešte hovoríme o potenciálnom vnímaní *zvukov*, prečo nehovoríme o vnímaní *času*. Ostáva nejasné, k čomu výraz „skúsenosť so samotnou formou bez obsahu“ odkazuje.

Ako to vyjadruje David Toop – o tichu sa dá uvažovať len ako o významuplnom, nie ako o externom fenoméne, preto, že to by „predpokladalo absenciu tela; neutralizáciu priestoru ako aktívnej prítomnosti.“⁴³⁸ Obrátiť sa k subjektívnemu vnímaniu ticha znamená pokúsiť sa o vystihnutie podstaty vnemu ticha, na základe ktorej o tichu *môžeme* hovoriť ako o zmyslovom fenoméne. Ticho však túto charakteristiku súčasne destabilizuje. Krátky okamih ticha je len príslubom nedosiahnuteľného absolútneho ticha, vnímaného v akejsi modifikovanej podobe.

Privácia zvuku, ktorá nie je absolútna, je zakúšaná v situáciách, ktoré sa absolútnosti blížila či podobajú. Ticho je spočiatku nápadné, pretože je vždy medzerou a ako také je výnimkou z obvyklého zvukového kontinua. Je sotva možné si ho nevšimnúť, nespozornieť.⁴³⁹ Keď si ho však všimneme a chceme všímať i naďalej, pozorovaná skutočnosť ticha a samotné pozorovanie sa mení. Ticho prestáva mať počiatočný zmysel medzery, privácie, je vnímaním iného zmyslu, inej udalosti či udalostí. Chápanie času ako štruktúry, ktorá umožňuje utvárať zmysel vnímaného, môže poskytnúť kategórie pre popis ticha, ktoré je zakúšané ako neúplnosť absolútna alebo ako celistvosť udalosti. Reč o tichu je

⁴³⁸Toop, D. *Sinister resonance*, s. 209.

⁴³⁹Podobne, ako si takmer nie je možné nevšimnúť objekty zraku, ktoré istým spôsobom vytrčajú spomedzi ostatných na základe farby, tvaru, miesta či orientácie, hoci sa na ne nezameriavame (por. Prinz, J. J. cit. d., s. 315).

potom nepriama, sprostredkovaná kategóriami času a vnímania udalostí.

Ak súvisí vnímanie ticha *podstatne* s vnímaním času, v čom je vnímanie ticha od vnímania času *odlišné*? David Toop v knihe *Sinister Resonance* hovorí o tichu ako o „verzii času“.⁴⁴⁰ Ticho je podľa neho vo vnímaní kontinuálne prítomné, hoci nie je kontinuálne vnímané. To sa prednostne dá povedať o čase: ak by čas už neplynul v nás, nemohli by sme na jeho plynutie zamerať pozornosť. Ale potom je ticho niečím nevnímaným, je podmienkou vnímania. Ticho by nesúviselo s vnímaním zvukov, s vnímaním niečoho mimo nás. O tichu ako „počutom času“ uvažuje W. Brooks ako o paradoxe. Ticho nie je absenciou, je niečím. Nie je však zvukom. Zároveň je niečím netotožným s časom. Tento paradox sa podľa neho nedá prekonať inak, než metaforicky. Brooks si predstavuje ticho ako prázdny súbor čakajúci na nahranie dát, na ktorého plynutie môžeme zamerať svoju pozornosť.⁴⁴¹ Otázka však ostáva: ako sa ticho líši od času?

Brooksova predstava evokuje úvahu Iana Phillipsa, no podstatne sa od nej líši: ide o metaforu, ktorá vyjadruje celkom rozšírenú predstavu o hudbe a zvuku, ktoré vznikajú z ticha a zanikajú do neho. Dáva teda vnímanie nejaký dôvod, poskytuje vnímanie nejaký základ pre to, že o tichu hovoríme metaforicky ako o paradoxe, ktorý je spojený s časom? Je zažívané a vnímané ticho nejakou inou skúsenosťou než skúsenosťou času? Dané nejasnosti budú motivovať nasledujúce úvahy.

Keď sa chceme pokúsiť o ich rozvinutie, je potrebné položiť si konkrétne otázky. Ich východiskovú podobu naznačuje v článku „The Perception of Absence, Space, and Time“ Matthew Soteriou. Ukazuje, že vnímanie ticha v relatívnom zmysle ako pauzy je vlastným miestom problému.

Soteriou obhajuje názor, že je možné vnímať absenciu, ktorá je pozitívou a zároveň hraničným fenoménom.⁴⁴² Argumentuje nasledovne (úvahu

⁴⁴⁰ „Silence itself is conceived often as a version of time, a property of the world that may be shattered or obliterated but nevertheless runs continuously as a background condition that is always the same.“ Toop, D. *Sinister resonance*, s. 40.

⁴⁴¹ Por. Brooks, W. cit. d., s. 101.

⁴⁴² Soteriou, M. cit. d. „I will be defending the claim that we can accommodate the idea that when we perceive the boundaries of positivities there is a sense in which we perceive absence as well, without having to commit to the claim that such experience has a negative representational content. [Tým sa Soteriou vymedzuje voči Sorensenovmu chápaniu ticha ako vnímanej negativity, por. s. 186-189.] The key to avoiding the commitment ... lies in considering the respect in which we can have conscious perceptual contact with regions of space and intervals of time within which the boundaries of such positivities can be perceived.“ Tamže, s. 191. Soteriou sa odvoláva na tri texty: vnímanie je vnímaním pozitív: O'Shaughnessy, B. cit. d., vnímanie hraníc pozitív (koncov, limít, väzieb) zahŕňa za urči-

vztiahneme len na ticho).⁴⁴³ Absencie sú podstatné pri vnímaní udalostí: ak máme počuť, že zvuk začína a prestáva znieť, potrebujeme mať skúsenosť s tichom.⁴⁴⁴ (Analogicky, ak máme vnímať začiatok a koniec pohybu telesa či udalosti obecné, potrebujeme mať skúsenosť s telesom v pokoji, so stavom, keď sa ešte nič nedeje.) Začiatky a konce udalostí sú hranicami, ktoré udalosti vymedzujú a odlišujú od iných. Hranice teda zahŕňajú skúsenosť absencie, pričom sú samy *niečím* vnímaným. Ticho tak nie je negativitou (nulový zmyslový obsah vo vnímaní), ale nakoľko ho chápeme ako vedomú hraničnú skúsenosť so zvukmi (s pozitivitami), má samo pozitívny obsah, ktorý je vnímaný. Ide o vnem hranice (odlišnosti), kde zakúšame udalosti (zvuk-ticho) ako odlišené.

Skutočnosť, ktorá umožňuje túto odlišnosť vnímať, je čas. Pri vnímaní objektov a udalostí ich vždy vnímame ako vyplňajúce určitý priestor (čas), spolu s priestorom (časom).⁴⁴⁵ Podobne, ako je možné vnímať priestor, aj keby bol prázdny od objektov, je možné vnímať čas, aj keď je prázdny od zvukov (udalostí). Videli sme však, že to neplatí v tejto šírke. Soteriou dodáva: pre to, aby sme počuli ticho, musíme mať vedomý zmyslový kontakt s intervalom času *obmedzeného* rozsahu, v rámci ktorého môžu byť zvuky potenciálne počuté.⁴⁴⁶

tých okolností vnímanie absencie: Martin, C. B. „How It Is: Entities, Absences and Voids“. *Australasian Journal of Philosophy*. 1996, roč. 74, č. 1, s. 57-65 a Smith, A. D. *Husserl and the Cartesian Meditations*. London and New York: Routledge, 2003.

⁴⁴³Soteriou sa tichom a zvukmi zaoberá z väčšej časti, avšak nie výlučne. Argument je vzhľadom k nášmu kontextu uvedený v pozmenenej podobe, pôvodne vychádza z analógie medzi zrakovým a zvukovým poľom a z predpokladu, že objekty/udalosti vnímame tak, že zaoberajú časť náležitého zmyslového poľa spolu s týmto poľom. Problém hranice sa do úvahy dostáva pri vysvetlení analógie medzi zrakovým a sluchovým vnímaním: hranice pre videnie objektu a vnímanie udalosti/zvuku sú dané odlišne.

⁴⁴⁴„If the subject does not have an auditory experience of the silences between the sounds, then arguably the subject does not hear the temporal boundaries of the sounds – i.e. the starting and stopping of the sounds.“ Soteriou, M. cit. d., s. 190. Analógia s pohybom, por. s. 196.

⁴⁴⁵Por. tamže, s. 197. Text je z r. 2011, písaný nezávisle na Phillipsovom článku („Hearing and Hallucinating Silence“), ktorý vyšiel v r. 2013.

⁴⁴⁶„[O]ur auditory experience is not only of sounds that are located in time, but also of a temporal interval within which they are located. (...) That we are consciously aware, in auditory experience, of intervals of time, of limited extent, within which sounds can be heard, is an invariant feature of the way in which such conscious awareness is structured. [A]uditory awareness has a temporal sensory field analogous to the spatial sensory field in vision. (...) When we hear silence we hear an interval of time as empty of audible sounds, just as in vision we can see regions of space as empty of visible objects. (...) In order to hear silence one must have conscious perceptual contact with an interval of time, of limited extent, within which sounds potentially can be heard. (...) If no sounds are heard to fall within such a temporal interval, then we can hear the silence that fills that limited interval of time.“ Tamže, s. 197nn. (Lokalizáciu niečoho vnímaného v priestore či v čase v rámci vedomej zmyslovej skúsenosti Soteriou nazýva „invariantná (štruktúrálna) črta“ (*invariant*

Zmyslový kontakt s časom máme len v bdelom stave, vďaka tomu, že zvukové pole je časové.

Argument sa týka počutia ticha ako zvukovej pauzy a do značnej miery sa opiera o analógiu medzi vizuálnym a sluchovým poľom vnímania, teda o možnosť chápať vnem hranice udalosti analogicky, ako je daná pri videní. Soteriou si v závere textu kladie otázku, nakoľko je možné túto analógiu držať a následne sa venuje špecifikovaniu odlišností medzi týmito dvoma spôsobmi zmyslových daností. Najzávažnejší je problém samotného určenia hranice, ktorá v prípade sluchu nie je daná pevne na spôsob miesta, ktoré by bolo možné presne lokalizovať či overiť.⁴⁴⁷ Zvuky nie sú dané v celistvosti ako videné predmety. Ak hranica medzi zvukmi a tichami plynie spolu so zvukmi (tichami), ako je možné ju vôbec vnímať? *Oddeľuje* odlišné skutočnosti? Je možné odlíšiť ticho od zvukov tak, ako odlišujeme videné objekty?

Úvaha o hranici vedie k rozpracovaniu dvoch otázok. Odlíšenie hranice medzi zvukom a tichom znamená *všimnutie* si, uvedomenie si zmeny. Otázkou teda je, ako dochádza k vzniku vedomia novej skutočnosti pri vnímaní. Túto otázku si ako jeden z prvých kladie Leibniz. Jeho úvahy sa pritom týkajú prevažne zvukovo chápaného poľa vnímania (vedomia), preto analýza Leibnizových textov bude stáť v základe úvahy o všimnutí si ticha ako odlišného od zvuku.

Druhá otázka sa týka samotného vnímania času: umožňuje nám *čas* vnímať hranice medzi zvukmi, respektíve medzi zvukmi a tichami? Chápanie hranice ako pozitivity predpokladá, že to tak je. Je však možné tvrdiť, že hranica je vnímaná vďaka *časovosti* sluchového poľa? Tieto otázky sa vynárajú na pozadí Husserlových analýz času, ktorými nadviažeme na problém vzniku vedomia u Leibniza a ktoré uvádzajú problém výsostne zvukovej povahy: vzťah vnímania časti a celku udalosti v čase.

structural feature of conscious perceptual experience/awareness), por. s. 181 a 195.)

⁴⁴⁷Por. tamže, s. 203nn.

5 Hranica a vnímanie ticha u Leibniza

5.1 Husserl a pripravenosť prožitku pre vedomie

Vyjdeme z Husserlovej úvahy, ktorá sa primárne týka oblasti viditeľného, aby jasnejšie vysvitlo špecifikum Leibnizovho prístupu k vedomiu, ktorý je prekvapivo v dejinách filozofie upozadený.

Pre Husserla platí, že „všechny prožitky jsou vědomé“, ⁴⁴⁸ čo neznamená neustále uvedomovanie si (reflektovanie) vnímaných jednotlivín a udalostí. Znamená to, že tieto prožitky sú vo vedomí ešte predtým, než sa na ne môže vnímajúci pohľad zamerať, sú k dispozícii nereflektovane ako pozadie, pripravené pre vnem ako nepovšimnuté v našom zornom poli.

Husserl vysvetľuje, že tieto prožitky môžu byť pripravené pre vnem len natoľko, nakoľko sú ako nepovšimnuté *istým spôsobom* vedomé, to znamená, nakoľko sa vedomiu zjavujú. Stanovuje potom dve podmienky tohto zjavovania. Prvá sa týka zorného poľa vnímajúceho, ktoré je konečné (obmedzené). Druhá podmienka sa týka samotného prožitku, ktorý musí spĺňať „jisté podmínky připravenosti, ač zcela jiným a jeho podstatě přiměřeným způsobem. Nemůže se totiž „zjevovat“. V každém případě splňuje tyto podmínky vždy na způsob pouhé existence, a sice pro ono Já, ke kterému náleží, jehož čistý jáský pohled „v“ něm eventuálně žije.“ ⁴⁴⁹ Druhá podmienka sa týka pripravenosti prožitku byť aktuálne vnímaným: ide o možnosť všimnúť si niečo, čo existuje v rámci nášho zorného poľa, ale nezameriavame sa na to.

„Nevedomý vnem“ je oxymorón, ktorý nemôžeme v tomto rámci bez ďalšieho použiť. „Nevedomý vnem“ nie je vnem. Vnem spadá do vnímajúceho vedomia, je s vedomím nutne spojený, je *vo vedomí*. Niečo nevedomé je nevnímaná potencialita, ktorá sa môže dostať do vnemového poľa a až potom „existuje pre Ja“ a je možné o nej hovoriť ako o vneme. Akonáhle je niečo v zornom poli, stáva sa *prožitkom*, ktorý *sa zjavuje*, to znamená, ukazuje sa *vedomiu*. To ešte neznamená, že každý prožitek musí byť uvedomený, alebo že ho vnímame prostredníctvom reflexie. „Je vedomý“ znamená „spadá pod vnímajúce vedomie“; „je základným predpokladom uvedomenia“. Ako bolo zmienené na inom mieste, takéto chápanie vedomia je široké. V termínoch „predpokladu“, „spadania do vedomia“ vidíme predzvesť spôsobu, ako je dnes v rámci kognitívnych vied chápaná pozornosť (*dostupnosť* informácií vo vedomí). Je možné

⁴⁴⁸Husserl, E. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I.* Překlad A. Rettová a P. Urban. Praha: Oikúmené, 2004, §45, s. 93.

⁴⁴⁹Tamže, s. 94.

hovoríť o zrakovom modeli pre porozumenie vnímania, pozornosti a vedomia, k čomu sa budeme vracáť.

Vymedzenie nevnímaného (nevedomého) ako niečoho, čo nespadá pod zorné pole a vnímaného (vedomého) ako prítomného, pripraveného a čakajúceho v zornom poli, sa však nedá aplikovať na zmysly obecne a teda ani na vnímanie a vedomie obecne, ktoré zahŕňajú všetky líšiace sa zmyslové modality.

V prípade sluchu (tiež čuchu) nie je vnemové pole vymedzené polohou (otočením), ale prahom či dosahom, čiže schopnosťou zachytiť nejaký zvuk/vôňu na základe intenzity. Zvukové pole nemáme pred sebou, ale všade okolo nás a v nás. Tvorí ho a do vedomia sa vnucuje všetko (všetky zvuky), nielen časť, ako to je pri videní. Poloha a smer majú dopad na kvalitu vnímania podnetov, nie však na ich existenciu pre dané zmyslové pole. Ide o množstvo: sluchové pole je vždy nutne plné prožitkov, ktoré existujú pre Ja. Neexistuje nepočutý zvuk v tom zmysle, ako existuje celé spektrum nevidených predmetov, ktoré sa nachádzajú za našim chrbtom.

Tento pohľad umožňuje s väčšou naliehavosťou vidieť vlastnú filozofickú otázku o explicitnom uvedomení (a v našom kontexte o uvedomení si ticha), ktorá sa u Husserla nevynára tak zjavne. Potenciality v oblasti sluchu nečakajú na nás, aby sme k nim „obrátili uši“ a nasmerovali ich na ne, sú vždy dané a plynú, môžeme kedykoľvek zachytiť alebo minúť ktorýkoľvek z nich. Existencia zvukov v sluchovom vedomí (prožitkov pripravených pre Ja) vypovedá len sčasti o tom, čo je to vedomie zvuku. Kategória je príliš široká, také vedomie sa týka všetkých zvukov. To iste platí z hľadiska biofyziológie počutia. Filozofická otázka, ktorú nám o vedomí umožňujú klásť zvuky, znie: ako je možné, že si *všimneme* určitý zvuk, časť z celku kontinua? Keďže je reč o udalostiach, otázka sa spresňuje: na základe čoho rozpoznávame začiatky a konce znenia zvuku a odlišnosť dvoch zvukov, keď ich hranice nie sú pevne dané? Umožňuje nám čas vnímať zvuky ako udalosti so začiatkom a koncom, alebo sú ich hranice konvenčné? Ak sú však konvenčné, ako je možné skutočne odlišovať zvuky a ticho od zvukov? Tu vzniká otázka o vedomí v tej podobe, ako ju formuluje Leibniz, dávno pred empirickým bádáním kognitívnych vied, ktorých závery v niektorých aspektoch predjímá, ako uvidíme.

5.2 Leibnizove drobné vnemy

Podľa Leibniza vždy máme nekonečné množstvo nevedomých drobných vnemov (*petites perceptions*), z ktorých sa len niektoré stávajú vedomými. Nemusíme hovoriť o vedomí, keď hovoríme o vnímaní. Drobné vnemy zavádza Leibniz

z viacerých dôvodov týkajúcich sa jeho metafyziky (predovšetkým je vnímanie u Leibniza princípom zmeny), majú zásadný význam pre jeho filozofiu mysle: sám píše, že ich význam je podobný významu zmyslovo nevnímateľných častíc vo fyzike.⁴⁵⁰ Leibniz hovorí o percepciách ako o vnútorných *stavoch* mysliacej substancie – monády.⁴⁵¹ Monády odrážajú (reprezentujú) *celé* univerzum, a to *nepretržite*.⁴⁵² Nie je teda možné, aby odrážali „všetko zvlášť“, ⁴⁵³ tj. aby všetky ich vnemy boli vedomé. Naopak, *väčšina* vnemov monád je nevedomá: „Vždy je v nás nekonečný počet vnemov, hoci bez apercepce a bez reflexie.“⁴⁵⁴

Zastavme sa krátko pri terminológii. Leibnizova monáda reflektuje celý vesmír, nemôžeme tu hovoriť o nevnímanej potencialite, ako sme to zvažovali u Husserla, ktorá nespadá do vnemového poľa. Do vnemového poľa monády spadá aktuálne všetko, a pritom toto všetko sú poväčšinou „drobné vnemy“, ktoré nie sú vnímané explicitne, odlišene.

Husserlov „prožitek“ a Leibnizovu „percepciu“ nie je možné klásť vedľa seba bez výhrad. (Že Husserlove analýzy sa týkajú ľudského vnímania, pričom Leibniz uvažuje o vnímaní ako základnom stave všetkých monád, t. j. aj zvierat, rastlín, neživých prírodnín a pod., nie je také zásadné). Nejde nám však o porovnávanie dvoch systémov. Dôvod, prečo to zmysel dáva spočíva v odlišnom definovaní vnemového poľa u daných autorov a s tým súvisiaceho chápania vedomého života. Podľa Husserlovho zrkovitého modelu vnímania, keď sa pole vnímania zmení alebo sa „zavrie“ (keď zavrieme oči, prestávame vidieť), vedomie nemá prožitky dané týmto poľom. Či niečo vpadá do vedomia

⁴⁵⁰Leibniz, G. W. *NE*, cit. d., Predslov, s. 40 (56) a opätovný dôraz v kn. 2, kp. 1, §15, s. 96 (116).

⁴⁵¹„Proto je třeba rozlišovat mezi percepcí neboli vnitřním stavem monády, představujícím okolní věci ...“ Leibniz, G. W. *Principy přírody a milosti založené na rozumu*, §4. [Ďalej citované ako *Principy*] In: *Monadologie a jiné práce*. Překlad J. Husák, Svoboda, Praha 1982, s. 145-154, s. 147. Tiež: „Okamžitý stav, který zahrnuje a představuje mnohost v jednotě nebo v jednoduché substancí, není ničím jiným než tím, co se nazývá percepcí.“ Leibniz, G. W. *Monadologie*, §14. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 156-173, s. 158.

⁴⁵²„[S]ubstancia nemůže být bez aktivity a dokonce [tvrdím, že] těleso nikdy nie je bez pohybu.“ („[U]ne substance ne saurait être sans action, et qu'il n'y a même jamais de corps sans mouvement.“) *NE*, Predslov, s. 38 (53). Por. tiež metafyzický argument z *Monadologie*, §21, cit. d., s. 158: monády nemôžu zaniknúť; aby ostali v existencii, musia byť v nejakom stave; stavom monád sú vnemy.

⁴⁵³„[A] třebaže se naše smysly vztahují ke všemu, přece není možno, aby naše duše dbala všeho zvlášť.“ Leibniz, G. W. *Metafyzické pojednání*, §33. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 54-99, s. 91.

⁴⁵⁴„[Q]u'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans aperception et sans réflexion...“ *NE*, Predslov, s. 38 (53). Podľa textu ďalej drobné vnemy nezanechávajú žiadnu zmenu v duši, nakoľko sú príliš drobné a početné, alebo príliš jednotvárne, nie sú samy o sebe výrazné.

alebo nie, je dané existenciou/výskytom danej skutočnosti v príslušnom zmyslovom poli. Leibnizov zvukový model vnímania (uši nemôžeme úplne zavrieť), je charakterizovaný neustálou danosťou perceptuálnych udalostí vo vedomí. Nie je taký čas, kedy by vedomie nemalo vnemy, ani behom spánku. Zatiaľ čo výraz „nevedomý vnem“ u Husserla nemá význam, u Leibniza špecificky označuje druh vnemov, ktoré sú implicitné (subjekt o nich nevie). V tomto zmysle sú drobné vnemy porovnateľné s „prožitkami pripravenými pre Ja“.

Pri odôvodňovaní existencie veľkého množstva drobných vnemov a z potreby hovoriť o odlišnosti vnemu, ak má byť vnímaný, dáva Leibniz viacero príkladov z oblasti zvuku. (1) Počujeme šum mora pozostávajúci zo zvukov jednotlivých vĺn, ktoré samostatne nepočujeme. Predsa však, keď počujeme šum mora, počujeme v ňom zvuk každej vlny, lebo šum nemôže vzniknúť z ničoho.⁴⁵⁵ (2) Funguje to aj obrátene – po istom čase prestávame vnímať hluk vodopádu alebo mlynu, pretože sme si na neho zvykli, vnem stratil na sile.⁴⁵⁶ (3) Pri prebudení z mdloby si svoje vnemy uvedomujeme (*s'aperçoit*), museli sme ich preto mať aj behom mdloby („percepce může v přirozeném chodu dění vzniknout pouze z jiné percepce, jako může pohyb pocházet pouze z pohybu“; *Monadologie*, §23). (4) Reagujeme na svet okolo nás, aj keď si výslovne nevšímame veci, ktoré ho tvoria (*NE*,2,1,15). Každý vnem má svoj účinok, aj keď nie je vedomý.⁴⁵⁷ Platnosť týchto analógií nie je bez pochyb. Problém je napr. s prvým príkladom: nie je samozrejmé, že oblasť mentálneho kopíruje oblasť materiálneho. Pre vnem šumu mora nemusíme mať vnem každej vlny, šum mora je vnemom kvality mora ako celku. Vnem jednej vlny je vnemom zameraným na časť celku. Podobne je to pri zrakovom vnímaní celku a častí, napr. ľudí na štadióne. Tento príklad tak akoby vybočoval z rady zvukového modelu.

⁴⁵⁵ *NE*, Predslov, s. 38n (54).

⁴⁵⁶ *NE*, Predslov, s. 38 (53).

⁴⁵⁷ „Každý vnem má svoj účinok, ale účinky nie sú vždy badateľné.“ („Toutes les impressions ont leur effet, mais tous les effets ne sont pas toujours notables...“) *NE*,2,1,15, s. 96 (115). „[S]ú to tieto drobné vnemy, ktoré nás determinujú v mnohých skúsenostiach bez toho, aby sme na ne mysleli.“ („[C]e sont ces petites perceptions qui nous déterminent en bien des rencontres sans qu'on y pense...“) *NE*, Predslov, s. 40 (56). (Tento predpoklad potvrdzujú niektoré súčasné neurologicko-psychologické výskumy, ktoré ukazujú, že napriek tomu, že si niektorých (vizuálnych) vnemov nie sme explicitne vedomí, máme z týchto vnemov dostupné informácie, ktoré môžeme byť schopní využívať. Por. vyššie citovaný text Dretske, F. „Perception without Awareness“.)

5.3 Postupne nahromadené drobné vnemy a vznik vedomia: odlišenosť

Vnem si uvedomíme, keď je dostatočne odlišený oproti iným vnemom, ktoré máme. Ide vždy o pomer medzi viacerými vnímanými skutočnosťami.⁴⁵⁸ Odlišenosť je chápaná zvukovo – ako prah daný nahromadením množstva drobných vnemov alebo postupne rastúcou intenzitou nového vnemu (*Monadologie*, §27). Podľa Leibniza je medzi vedomým a nevedomým vnemom, a to je zásadné, kontinuálny prechod, „vždy skrze prostredného člena, čo do stupňov a častí“, „povšimnuteľné percepcie prichádzajú v stupňoch z tých, ktoré sú príliš drobné na to, aby sme si ich mohli všimnúť.“⁴⁵⁹

Odlišenosť je prvým z krokov na ceste k určeniu vedomia.⁴⁶⁰ Umožňuje všimnúť si vnem, ktorý si môžeme zapamätať, teda vnem, v ktorom dochádza k identifikácii vnímaného. To vymedzuje prvú líniu, v akej je možné vznik vedomia vidieť. (Ďalšou rovinou je vnímanie, že vnímame – reflexia; a vnímanie, že *my sme* tí, ktorí vnímajú – sebavedomie, ktoré u Leibniza zakladá morálnu a osobnú identitu, *NE*, 2, 27, 9.)

Leibniz nepodáva definíciu odlišného vnemu, len jeho zmienenú charakteristiku. Definuje iba odlišnosť idey: jasný – odlišný pojem (idea) umožňuje tomu, kto ho má a) rozpoznať prípady danej idey; b) vysvetliť, prečo ide o prípady danej idey podaním analýzy znakov, ktoré pojem určujú.⁴⁶¹ Táto definícia pre odlišný vnem neplatí. Odlišnosť vnemu nesúvisí nutne s možnosťou pomenovať vnímané, pretože sa týka aj zvierat. Týka sa však možnosti identifikácie vnímaného (bod a)), čo je vidieť na známom príklade psa, ktorý sa bojí zdvihnutej palice, pretože zažil, že jej úder bolí (*Monadologie*, §26). Leibniz rozlišuje nevedomý vnem od „odlišného“: „Má-li pak monáda účelně uzpůsobené orgány, díky nimž vystupují a trvají rozdíly ve vjemech, které přijímají, a následkem toho i v percepcích, které je představují ... může to

⁴⁵⁸ „Protože však každá zřetelná percepce duše v sobě zahrnuje nekonečný počet zmatečných percepcí, které v sobě uzavírají celý vesmír, poznává duše věci, o nichž má percepce, pouze potud, pokud jsou zřetelně a úplně vyjasněny, a dokonalost se měří jejími zřetelnými percepcemi.“ *Principy*, §13. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 152.

⁴⁵⁹ „Elle porte qu'on passe toujours du petit au grand et à rebours par le médiocre, dans les degrés comme dans les parties ... (...) [L]es perceptions remarquables viennent par degrés de celles qui sont trop petites pour être remarquées.“ *NE*, Predslov, s. 40 (56n).

⁴⁶⁰ „Z toho je vidět, že bychom stále setrvali ve stavu mdloby, kdybychom ve svých percepcích neměli nic odlišného (*distingué*) a vytčeného a jakousi vyšší zálibu. To je vskutku stav zcela jednoduchých monád.“ *Monadologie*, §24. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 160.

⁴⁶¹ Simmons, A. „Changing the Cartesian Mind: Leibniz on Sensation, Representation and Consciousness“. *The Philosophical Review*. 2001, roč. 110, č. 1, s. 31-75, s. 53. Bod b) tejto charakteristiky opäť pripomína zrkový princíp.

vést až k *počítku* (*sentiment*), tj. k percepcii doprovázené *pamětí* (*mémoire*), po níž zůstává delší dobu jakoby jakási ozvěna, kterou lze později příležitostně obnovit.“ (*Principy*, §4)⁴⁶²

Ako si všíma Bernard Waldenfels⁴⁶³ (ale už v rámci analýz času máme podobnú úvahu u Husserla pri pojme primárnej impresie), odlíšenosť vnemu znamená, že daný vnem si uvedomíme až spätne, sme voči tomuto vnemu omeškaní. Môžeme teda len konštatovať, že sme si niečo všimli, nie určiť, že si niečo všimneme (ide o výklad pôvodného všimnutia si, nie o analýzu zámerného pozorovania).

V tejto intencii sa nesie aj jedno z možných vysvetlení uvedomenia si niečoho, ktoré je pre Leibniza problémom. Problém tkvie v tom, ako je možné, že dôjde k vedomému vnemu *postupným*, kontinuálnym prechodom od nevedomého. Vnem je *bud'* vedomý *alebo* nevedomý, *nemá stupne*; má skôr povahu diskontinuity než kontinuity. Nemôžeme povedať, že by niektoré vnemy (napr. nižších monád) boli „menej vedomé“. Leibniz výslovne tento rozpor netematizuje a sám nepodáva dôkaz toho, že by vedomie vznikalo kontinuálne.

Otvára tak cestu dvom riešeniam problému. Vedomie vzniká *bud'* ako percepcia vyššieho rádu (čím sa poruší princíp kontinuity), alebo na základe princípu kontinuity (čím sa nevysvetlí odlišnosť vedomého a nevedomého stavu).

Podľa interpretácií vedomia ako myšlienky vyššieho rádu (higher-order-thought theory (HOT); A. Simmons,⁴⁶⁴ R. Gennaro⁴⁶⁵ a iní) sa vedomie sa

⁴⁶²Por. tiež „Protože však pocit (*sentiment*) je více než jednoduchá percepce (*simple perception*), může pro jednoduché substance, jimž náleží pouze percepce, postačit obecné označení monády či entelechie a „duší“ můžeme nazývat jen ty, jejichž percepce je zřetelnější a doprovázená vzpomínkou (*mémoire*).“ *Monadologie*, §19. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 159. „Mais si quelqu'un nous en avertit incontinent et nous fait remarquer par exemple quelque bruit qu'on vient d'entendre, nous nous en souvenons et nous nous apercevons d'en avoir eu tantôt quelque sentiment.“ *NE*, Predslov, s. 38 (54).

⁴⁶³Waldenfels, B. *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004.

⁴⁶⁴Simmons, A. cit. d., s. 45 a 57: „The point of the principle of continuity is not that all change is continuous, but that all change is grounded in or occurs through some continuous change.“ „I now want to suggest that the discontinuous change from unconscious to conscious perception is grounded in a continuous change in perceptual distinctness. (...) [A]t a certain point perceptions are distinct enough that they attract a second-order perception and thereby become conscious perceptions.“

⁴⁶⁵Gennaro, R. „Leibniz on Consiousness and Self-consciousness“. In: Gennaro, R., Huene-mann, Ch., eds. *New Essays on the Rationalists*. New York: Oxford University Press, 1999, s. 353-371, s. 356n: „Leibniz is saying that what makes the perception consious is a memory of it, which clearly entails that there is a higher-order state directed at the perception. If a perception occurs without the accompanying memory or higher-order state, then it will be one of our many nonconscious perceptions. On the other hand, the second-order state is a memory or „record“ of a first-order state that has occurred immediately prior to it.

určitým spôsobom pripojí k nevedomej percepcii. Keď si máme byť vedomí tohto stola, musíme mať vnem tohto stola (*perception*) a myšlienku (vnem) vyššieho rádu, ktorá sa k tomuto vnemu vzťahuje (*aperception*).

Výhodou teórie je jej textová opora: Leibniz hovorí o vedomí (*conscience*, *consciosité*, *conscienciosité*) pomocou rôznych termínov (*aperception*, *reflexion*, *le sentiment du moy*), ktoré na niektorých miestach kladie vedľa seba, akoby šlo o synonymá (por. jeho známu „definíciu vedomia“⁴⁶⁶). Hlavným problémom takejto interpretácie je, že vedomie je chápané ako dodatočný výkon mysle, vzniká diskontinuálne. Princíp kontinuity je však jedným zo základných Leibnizových princípov: príroda nerobí skoky.⁴⁶⁷ Ak by Leibniz túto teóriu zastával, protirečil by si. Druhým problémom je, že táto teória *pôvod* (a dôvod) vedomia nevysvetlí. Nie je jasné, prečo by vedomie malo vzniknúť zmnožením percepcie o ďalšiu percepciu.⁴⁶⁸ Tretí okruh problémov spočíva v tom, že vnemy vyššieho rádu sa musia vyskytovať a) len v rozumových monádach (musia byť obmedzené na nejakom základe, inak by ich mala každá monáda, keďže každá monáda odráža celý vesmír, aj svoje vnemy, minulé a budúce (*Principy*, 13; *Monadologie*, §22). Gennaro problém rieši tak, že vnem vyššieho rádu sa má týkať len monád, ktoré majú pamäť. Avšak, b) vnemy vyššieho rádu sa musia týkať len určitých vnemov pamäte: je potrebné stanoviť kritérium (napr. odlíšenosť), ku ktorému z nich môže pristúpiť vnem druhého rádu. Je preto otázne, či je potrebné zavádzať vnem druhého rádu, ktorý by mal byť napokon legitimovaný iným kritériom. Okrem toho, zdá sa, že teórie vyššieho rádu chápu reč a úsudok o vnímanom ako základný prejav vedomia. Nemôžu teda vedomie chápať na inej rovine než na rovine seba-vedomia, neodlíšia od toho základnejšie vedomie vnímaného objektu, spoločné ľuďom aj zvieratám, ktoré

Thus, „the immediate memory of a perception“ sounds very much like „the apperception of a perception“ and thus a kind of self-consciousness that makes the lower-order perception conscious.“

⁴⁶⁶ „[J]e třeba rozlišovat mezi *percepčí* neboli vnitřním stavem monády, představujícím okolní věci, a *apercepčí*, která je sebevědomím (*conscience*) neboli reflexívním poznáním (*connaissance réflexive*) tohoto vnitřního stavu.“ *Principy*, §4. In: *Monadologie a jiné práce*, s. 147.

⁴⁶⁷ Toto Leibnizovo heslo (napr. *NE*, Predslov, s. 40 (56)) má viacero podôb, ktoré sa miestami zdajú byť sporné. K rôznym poňatiam kontinuity u Leibniza a ich podrobnej analýze viď článok Crockett, T. „Continuity in Leibniz's Mature Metaphysics“. *Philosophical Studies*. 1999, roč. 94, č. 1-2, s. 119-138.

⁴⁶⁸ Túto námietku vznáša A. Simmons (cit. d., s. 55, pozn. 46), napriek tomu sa prikláňa k interpretácii vedomia ako myšlienky vyššieho rádu. – Zmnoženie percepcií je podľa teórie vedomia ako myšlienky vyššieho rádu inej povahy, než nahromadenie drobných, nevedomých vnemov, ktoré ústi do vedomej percepcie. Ide tu o zmnoženie *nevedomej* percepcie o *vedomú*, aby vedomie vzniklo (čo sám Leibniz na jednom mieste (*NE*, 2,1,19) kritizuje, nakoľko sa tým do úvahy vnáša nekonečný regres).

Leibniza zaujímal. – Explanačná výhoda tejto teórie nie je jasná.

Protipól k týmto interpretáciám predstavujú analýzy vzniku vedomia Larry M. Jorgensena,⁴⁶⁹ ktorý sa snaží obhájiť, že Leibniz sa pri výklade vzniku vedomia neodchýlil od svojich východísk a zmenu vedomia je u neho možné vykladať na základe princípu kontinuity.⁴⁷⁰ Pri tom sa čiastočne opiera o výklad kontinuity (Leibnizovho chápania nekonečna) u Timothyho Crocketta,⁴⁷¹ čiastočne o Leibnizovo trojaké chápanie pamäte. Textová opora je tu slabšia ako pre horeuvedené interpretácie, Jorgensen si však všima pasáže, ktorým sa predošli interpreti nevenovali v súvislosti s vedomím podrobnejšie. V jeho analýzach sa stretávame s dvoma postrehmi, ktorých implikácie sú pre otázku o vnímaní hraníc v čase podstatné.

(1) Tému o kontinuite diskontinuity sa Jorgensen snaží ilustrovať Leibnizovým príkladom o postupnej premene elipsy na parabolu na priečnych rezoch kužela: vidíme, že parabola z elipsy postupne vzniká, ale stane sa ňou až v určitom bode. To, že parabola a elipsa sú odlišné (diskrétne) tvary, neznamená, že nevznikli jeden z druhého kontinuálne. Prechod od nevedomého k vedomému sa síce deje v stupňoch, no zmenený stav už stupne nemá, preto podľa Jorgensena pre Leibniza nevyvstáva problém, že by všetky vnemy boli do istej miery vedomé. Spojenie, ktoré kontinuitu prechodu zakladá, je podľa Jorgensena konceptuálne, je dané *pojmovou hustotou* v Božej mysli.⁴⁷² Medzi každými dvoma pojmami je prostredný pojem, konceptuálne spojenia tak vznikajú v bodoch nekonečna.

Toto vysvetlenie ostro neodlišuje limitné prípady (vedomé a nevedomé stavy, podobne pohyb-pokoj, rovnosť-nerovnosť) ako „opačné“, ale umožňuje ich ponímať ako hraničné prípady toho istého, prostredníctvom jedného me-

⁴⁶⁹Jorgensen, L. M. „The Principle of Continuity and Leibniz’s Theory of Consciousness“. *Journal of the History of Philosophy*. 2009, roč. 47, č. 2, s. 223-248 a Jorgensen, L. M. „Leibniz on Memory and Consciousness“. *British Journal for the History of Philosophy*. 2011, roč. 19, č. 5, s. 887-916.

⁴⁷⁰Výklad vedomia z inej perspektívy, ktorý však stojí za opätovnú zmienku, nakoľko dodáva Leibnizovej téze o kontinuálnom vzniku vedomia príťažlivosť z hľadiska súčasného bádania, predkladá Jesse J. Prinz v citovanom texte „When Is Perception Conscious?“, s. 310-332. Prinz interpretuje niektoré experimentálne štúdie a argumentuje, že vedomie je záležitosťou prvého rádu, a že o vedomej percepcii je možné hovoriť vtedy, keď je na percepciu zameraná pozornosť. To však podľa neho neznamená, že percepcia sa stáva predmetom ďalšej percepcie: subjekt si môže byť vedomý perceptuálneho stavu bez toho, aby ho musel reprezentovať (narozdiel od teórií HOT).

⁴⁷¹Crockett, T. cit. d.

⁴⁷²Myšlienku hustoty ako dostačujúcej podmienky pre kontinuitu preberá Jorgensen od Crocketta. – K hustote pojmov v Božej mysli viď Jorgensen, L. M. „Leibniz on Memory and Consciousness“, s. 909.

todologického princípu (kontinuity), teda skrze seba navzájom. Vedomé tak nevzniká „z ničoho“ (pôvod myšlienky druhého rádu je naopak nejasný), ale z istého základu, tj. stupňa odlišenosti vnemu; nezahrňa *ad hoc* moment.

(2) Uvedomenie si udalosti je podľa Jorgensena možné vysvetliť v súvislosti s Leibnizovým trojitým odlišením pamäti (*mémoire*, *réminiscence* a *souvenir*).⁴⁷³ *Mémoire* je tzv. virtuálna pamäť, ktorú majú všetky, aj najnižšie monády, ale nie všetky ju vedia aktualizovať. Ide o reprezentácie všetkých stavov, ktoré monáda mala, niečo ako skladisko percepcií. Je to dispozícia vyvolať predošlý stav, ktorá nemusí byť nikdy aktualizovaná (napr. u nižších monád). *Souvenir* je pamäť v zmysle vedomého zopakovania predošlého vnemu spolu s vedomím, že šlo o vlastný vnem, zahrňa reflexiu a umožňuje morálnu identitu (v tomto zmysle ide o „vedomie alebo zmysel pre ja“ (*le sentiment du moi*), *NE*,2,27,9, tiež *Metafyzické pojednání*, §34). *Réminiscence* je odlišená spomienka spojená s odlišeným vnemom. Prichádza v akejsi bazálnej podobe zmyslového vnímania, pričom práve na tomto mieste je možné hovoriť o vzniku vedomia.

Réminiscence sa podstatne týka vnímania zvierat. Zvieratá majú narozdiel od najnižších monád odlišené vnemy vďaka *réminiscence*, narozdiel od vyšších rozumových monád však nemajú schopnosť reflexie a sebedovedomia.⁴⁷⁴ Leibniz pripisuje zvieratám pamäť, ale v nejakom inom zmysle, než v zmysle *mémoire* a v inom zmysle, než *souvenir*.

⁴⁷³Tamže. V technickom odlišení čerpá Jorgensen predovšetkým z pasáží *NE*, odvoláva sa zároveň na knihu Roberta McRae, *Leibniz: Perception, Apperception, and Thought*. Toronto: Toronto University Press, 1976, s. 45n. Por.: „[P]oznáme nekonečné množstvo vecí, ktorých si nie sme neustále vedomí, aj keď ich potrebujeme. Je to funkcia pamäte, aby ich uchovávala, a spomínania, aby ich pred nás znovu položilo. (...) Tiež by sme to mohli nazvať pamäťou (*souvenir*), lebo spomínanie potrebuje pomoc.“ („[N]ous avons une infinité de connaissances dont nous ne nous apercevons pas toujours, pas même lorsque nous en avons besoin. C'est à la mémoire de les garder et à la réminiscence de nous les représenter, ... Cela s'appelle fort bien souvenir (subvenir), car la réminiscence demande quelque aide.“) *NE*,1,1,5, s. 61n (77). „[K]eď si je niekto vedomý vonkajšieho objektu, ide o zmyslové vnímanie a spomienka je jeho návrat [t. j. zmyslového vnemu objektu, pozn. Remnant-Bennett], bez návratu objektu. Ale keď niekto vie, že ho [ten vnem] mal predtým, to je pamäť.“ („Je dirai donc que c'est sensation lorsqu'on s'aperçoit d'un objet externe, que la réminiscence en est la répétition sans que l'objet revienne; mais quand on sait qu'on l'a eue, c'est souvenir.“) *NE*,2,19,1, s. 136 (161).

⁴⁷⁴Por. zvl. *Monadologie*, §26, k tomu §19-20 a §27-30, a zvl. *Principy*, §4: „Má-li pak monáda účelně uzpůsobené orgány, díky nimž vystupují a trvají rozdíly ve vjemech, které přijímají, a následkem toho i v percepcích, které je představují ... může to vést až k počátku, tj. k percepci doprovázené pamětí, po níž zůstává delší dobu jakoby jakási ozvěna, kterou lze později příležitostně obnovit. Takový živý tvor se pak nazývá živočichem a jeho monáda se jmenuje duše. Pozvedá-li se tato duše dále až k rozumu, pak je něčím vznešenějším a počítá se k duchům...“ In: *Monadologie a jiné práce*, s. 147.

Ilustruje to zmienený príklad so psom a palicou: pes uteká, hoci ho palica ešte neudrela. Tieto pochody si pritom explicitne neuvedomuje. Vnem palice, ktorá psovi v minulosti ublížila, zotrúva v jeho *mémoire*, ale ako odlíšený vnem oproti iným. Psie vnímanie disponuje schopnosťou okamžitej pamäte (*réminiscence*), ktorá umožňuje zopakovať predošlý mentálny stav (vyvolať minulé vnem z *mémoire*), pričom to sa deje bez toho, aby musel byť znovu vnímaný samotný úder.

Tým sa zároveň naznačuje, že *réminiscence* je nielen selektívna, ale aj asociatívna: intenzita, ktorá spôsobuje odlíšenosť vnemu, nenáleží objektu. Všimnime si, že tu ide o zásadný rozdiel oproti kontinuálne chápanému vnímaniu zvuku mora, teda oproti *pojmovu* založenému chápaniu zmeny – ide napokon o vnímanie zvierat. Pes si nespomenie na *akýkoľvek* vnem (palice; všetky vnemy sú uložené do skladiska *mémoire*, zrejme v neodlíšenom zmysle), ale len na ten, ktorý sa od iných výrazne odlišoval (palica, ktorá udiera). Pes si striktne vzaté nepamätá „palicu“ (predmet), ale bolesť po údere: pri pohľade na zdvihnutú palicu sa mu vybavuje vzťah, v akom ju zažil. Objekt, ktorý náleží vnímajúcej monáde na spôsob prítomnosti percepcie v *mémoire*, je pre vedomý život monády nepostačujúci. Nie samotný objekt, ale intenzita vzťahu s objektom robí vnem odlíšeným a to s konkrétnym zmyslom odlíšenia (strach, očakávanie bolesti). Vedomý život je podmienený náhlou intenzitou alebo opakovaním vnemu, no prichádza so vzťahnutím sa k vnímanému v kontexte skúsenosti. (Zmyslové vnímanie (*sensation*) na inom mieste u Leibniza, okrem toho že prezentuje odlíšené percepcie, zahŕňa *aktivitu*,⁴⁷⁵ teda možnosť aktívneho vzťahovania sa k odlíšene vnímanému objektu či udalosti.) Vďaka tomu je možné rozpoznať podobné prípady ako prípady jednej kategórie (predošlého zážitku) a vnímať tým identické rysy istého typu percepcie, čo môže podmieniť následné konanie. Uvedomenie pritom nemusí byť explicitné – či k nemu došlo, sa ukazuje pri opakovaní sa situácie vnímania.

Vzťah medzi *réminiscence* a vedomím však nie je podľa Jorgensena konštitutívny (*réminiscence* nezakladá vedomie), ale konceptuálny; vedomie a *réminiscence* môžu byť ponímané skrze seba. *Réminiscence* je teda možné chápať ako vedomie, ide o limitný prípad pamäte v určitom základnom zmysle „vedomia odlíšene vnímaného“.⁴⁷⁶ Vedomie je možné chápať ako pamäť (spomienku)

⁴⁷⁵Ide o kontext problému moci a slobody, por. *NE*,2,21,72, s. 180 (210n).

⁴⁷⁶Spojenie vedomia a pamäte je aktuálne z hľadiska terminológie dnešných kognitívnych vied. Je možné vidieť istú blízkosť medzi Leibnizovou *réminiscence* a tzv. pracovnou pamäťou, v ktorej zotrúva určité množstvo atendovaných stimulov, čo je podmienené motiváciou vnímania a vykonaním určitých úloh (ako bolo zmienené na inom mieste). Podnet, ktorý nie je atendovaný a vnímaný odlíšene, neostáva v pamäti (ale je súčasťou *mémoire*, vstupuje do

s nekonečne malou vzdialenosťou medzi vnemom a spomienkou naň. Podobne, ako je možné ponímať pohyb skrze pokoj, ide o netotožné, hraničné prípady. Vedomie sa vzťahuje k prítomnosti, tak, ako sa pamäť vzťahuje k minulosti.⁴⁷⁷ To, čo je pre vedomie konštitutívne, je vzťah odlíšenia vnímaného oproti iným vnemom. Uvedomíme si to, čo vnímame odlíšene a čo je možné následne vyvolať z pamäti a k vnímanému sa vrátiť, v tomto zmysle je možné hovoriť o vedomí ako o pamäti.

Hranica uvedomenia si, ktorá má sama povahu udalosti a zároveň vyznačuje prechod medzi dvoma udalosťami, je tak vysvetlená dvojako (oba výklady je možné chápať ako komplementárne). (1) Podľa výkladu na základe princípu kontinuity je hranica (ako je vidieť na príkladoch zvuku) v oblasti nekonečna. Taká hranica je založená v hustote *pojmov*. (2) Vopred nie je možné stanoviť množstvo (prah) odlíšenia, ktorý je potrebný na vzťahnutie sa k objektu, odlíšenie je pritom daná špecifickým vzťahom k vnímanému. – Je teda možné stanoviť hranicu uvedomenia si niečoho celkom presne, ale až spätne, keď (myslený) bod nekonečna, v ktorom sa prechod udial, takpovediac máme pred očami; keď *vieme* o danom bode ako o jednom z bodov nespočetného nekonečna, ktoré by sme myšlienkovy nemohli určiť, no môžeme ho reálne vnímať.

Výklad, ktorý akcentuje kontinuitu, umožňuje síce chápať vzťah súvislosti medzi nevedomým a vedomým, no nezohľadňuje ich radikálnu odlišnosť. Ak je vedomé vnímanie podmienené špecifickou asociáciou s vnímaným a nesie subjektívny zmysel spolu s vnímaným (zaskočenie, strach, radosť), kvalita vedomie vnímaného objektu je radikálne odlišná od kvality objektu vnímaného nevedome. Uvedomenie podľa toho vzniká s formou diskontinuity.

Napätie medzi princípom kontinuity a skutočnou diskontinuitou napokon Leibniz drží už v základnom metafyzickom rozvrhu. Tu sú hranice jasne stanovené: monády nemajú okná, nemajú časti, sú to substancie, diskkrétne jednotky (*Monadologie*, §1-7). Síce je nekonečné množstvo stvorených monád, je to spočetné nekonečno. Percepcie monád síce pokrývajú kontinuálne celé univerzum (monády vnímajú neustále, majú nespočetne veľa vnemov; *Monadolo-*

vedomia v širokom zmysle, teda podieľa sa na neurálnych procesoch v mozgu).

⁴⁷⁷ Jorgensen odkazuje na tieto miesta u Leibniza: „Conscientia est nostrarum actionum memoria.“ – „Conscientia se habet ad praesentia ut memoria ad praeterita; seu conscientia est memoria.“ Leibniz, G. W. *De conscientia memoriae*. In: *Sämtliche Schriften und Briefe*, ed. Deutsche Akademie der Wissenschaften, Akademie Verlag, 1923-, rada VI, zv. 4, s. 1473 a pozn. 13. Identifikáciu pamäte a vedomia chápe Jorgensen v zmysle limitných prípadov jednej veci.

gie, §10,16), ale ich vnemy sa týkajú univerza *diskrétnych* monád, spočetného množstva stvorených vecí (monády vznikajú stvorením a zanikajú zničením).

Ak by sa nezohľadnila diskretnosť v základe Leibnizovho systému, nebolo by možné hovoriť o prekročení hranice, nakoľko vždy je možné myslením postulovať prostredný člen až do nekonečna. Ak by odlíšenosť nebola skutočná (a skutočne vnímaná), ak by nebola diskrétna, nekontinuálna s neodlíšenosťou, jednoducho by nebola. U Leibniza sa ukazuje, že je možné o vnímaní *myslieť* na základe princípu kontinuity, ale ak toto myslenie nevzťahujeme k jeho skutočnému, stvorenému základu, vnímaný prechod, hranica, sa rozpadá do beztvorosti nekonečného regresu zmenšujúcich sa myslených jednotiek. Hranica naznačuje súvislosť, ale *dvoch* stavov.

5.4 Leibniz a ticho

Ukazuje to aj príklad prechodu hranice – okamžitej udalosti vnemu ticha. Okamžitosť ticha a fakt, že ticho nastalo a trvá (ako aj okamžitosť a trvanie iných udalostí), nie je možné tematizovať výlučne na základe lineárne chápaného plynutia času, hoci prebieha v čase. Vnem ticha je v zmysle lineárneho rozkladu času limitou vnemu zvuku, z tohto hľadiska ostáva ticho vždy so zvukom kontinuálne spojené: limita je zároveň priblížením a preto len ideálnou hranicou. Na tomto základe nemôžeme hovoriť o dvoch odlišných zvukových udalostiach (o konci zvuku a o začiatku ticha).⁴⁷⁸ Vnímanie však vytyčuje diskkrétne, kvalitatívne odlíšené celky.

Leibniz o „okamihu“ (*instant*), podobne ako o bode, hovorí ako o hranici (*extrémité*)⁴⁷⁹ a ide o „prísny zmysel“, čím naráža na idealitu takého okamihu.

⁴⁷⁸Začínanie a prestávanie udalosti je síce hranicou každej udalosti, napriek tomu sa nedá o nich hovoriť ako o bodoch v analytickom zmysle. V prípade zvuku najmä preto, že hranice sluchu nie sú dané zmyslovým obmedzením, ako to je v prípade zraku. Vnímanie hranice je zároveň podmienené vnímaním trvania, inak by hranica nebola hranicou, ale udalosťou, ktorá má opäť svoje hraničné body. Por. Soteriou, M. cit. d., s. 195nn.

⁴⁷⁹„Cette définition de l'instant se doit (je crois) entendre de la notion populaire, comme celle que le vulgaire a du point. Car à la rigueur le point et l'instant ne sont point des parties du temps ou de l'espace, et n'ont point de parties non plus. Ce sont des extrémités seulement. (...) Une suite de perceptions réveille en nous l'idée de la durée, mais elle ne la fait point. Nos perceptions n'ont jamais une suite assez constante et régulière pour répondre à celle du temps, qui est un continu uniforme et simple, comme une ligne droite. Le changement des perceptions nous donne occasion de penser au temps, et on le mesure par des changements uniformes : mais quand il n'y aurait rien d'uniforme dans la nature, le temps ne laisserait pas d'être déterminé, comme le lieu ne laisserait pas d'être déterminé aussi quand il n'y aurait aucun corps fixe ou immobile. C'est que connaissant les règles des mouvements difformes, on peut toujours les rapporter à des mouvements uniformes intelligibles et prévoir par ce moyen ce qui arrivera par de différents mouvements joints ensemble. Et dans ce sens le temps est

Naproti tomu by mal byť okamih definovaný vzhľadom k „bežnému chápaniu“, nie k tomuto „prísnemu“ (analytickému) zmyslu. Úvaha pokračuje tým, že percepcie nekopírujú kontinuálny, konštatný tok času, ale sú to práve zmeny v percepciách, ktoré nás nabádajú k všímaniu si času. Meranie času, ktoré je ďalším dôsledkom tejto pôvodnej inkonzistencie, sa už obracia k uniformným zmenám, ktoré viac korešpondujú povahe času ako kontinuity. Leibniz sa ďalej venuje aristotelskej úvahe o čase ako meradle pohybu a tento postreh je presný: zámer merať čas môžeme poňať až potom, čo sme si kontinuálne plynutie času uvedomili vďaka jeho diskontinuitám, na základe vnímanej zmeny.

Obsah udalosti teda formuje vnímané jadro (zmysel) udalosti, ale neformuje jej presné časové rozmedzie. Ide o dva odlišné prístupy k problému. Príkladom môže byť chôdza, ku ktorej z analytického hľadiska patria momenty, keď nechodíme, ide o nehomogénny pohyb.⁴⁸⁰ Analytická otázka, ktoré udalosti k chôdzi patria, vedie k rozkladu chôdze ako udalosti, preto je tento prístup neadekvátny. Podobne začiatok udalosti by sme mohli vystopovať späť do hlbšej minulosti, takže by nikdy nezačala. Ostrosť hranice, okamžitosť zmeny je skôr niečím, čo zažívame ako kvalitatívne iné oproti tomu, čo bolo predtým a čo nás núti sa k vnímanému vzťahovať. Ale nejde o tu o presný bod času.

Odlišnosť ticha od zvukov je prirodzene podmienená odlišnosťou na základe vnemu zvuku limitnej povahy (znížená zvuková hladina, relatívna absencia zvuku, zvuková komora). Neodkazuje k absolútnej absencii zvukov. Zároveň však ide – či môže ísť – o skutočne vnímanú odlišnosť ticha a zvukov, k vnímaniu kvalitatívne inej udalosti, ktorá sa stáva vedomou a je zo spätného pohľadu diskrétna (nakolko sa o nej dá hovoriť ako o zmysluplnej udalosti). Zvukové kontinuum je obvyklým prostredím pre sluch, preto vnímané ticho je aspoň spočiatku poznamenané akousi negatívnou asociáciou ako niečo neznáme alebo menej známe, vzhľadom k čomu je potrebné zaujať pozorný postoj.

la mesure du mouvement, c'est-à-dire le mouvement uniforme est la mesure du mouvement difforme.“ *NE*,2,14,10 a 16, s. 127n (152).

⁴⁸⁰Por. Crowther, T. „Watching, Sight and the Temporal Shape of Perceptual Activity“. *The Philosophical Review*. 2009, roč. 118, č. 1, s. 1-27.

6 Analýza času u Husserla

V nasledujúcej kapitole uvidíme, akým spôsobom sú motívy, ktoré rozvíja Leibniz, zásadné u Husserla. Hovoriť o vnímaní udalostí je podľa Husserlovho modelu analýzy času (na príklade melódie) nesamozrejmé, nakoľko čas je zároveň chápaný ako tok, sled okamihov. Takto chápané udalosti sa nikdy nezačínajú a nikdy nekončia, rozpadajú sa do analytického kontinua okamihov. Husserl však nechápe čas len ako postupujúcu líniu, ale zároveň ho analyzuje na spôsob vnímaného celku (melódie), čo je v tomto kontexte nesamozrejmé. Dôvody tohto postupu (voľby príkladu melódie ako časového objektu) sa budú skúmať na pozadí Augustinovho skúmania času.

Husserlova metafora melódie – plynúceho času sa následne spochybní. V úvahe o vnímaní zvukových udalostí je potrebné zohľadniť prekrývanie sa rôznych časových udalostí, ktoré nemajú vždy povahu vnímanej priamky. Toto bude rozvinuté prostredníctvom interpretácie vnímania času pri posluchu skladby *Music of Changes* Johna Cagea. Ak je vnímaný celok danosťou časového vnímania, potom aj nehudobné zvuky, ktoré celok netvoria, je možné vnímať na spôsob časových objektov. K Husserlovej analýze času sa následne vrátíme, aby sa ukázalo, že jeho chápanie času nie je lineárne v analytickom zmysle, nakoľko udalosti tvoriace čas odlišuje Husserl od seba na základe vnímaného zmyslu. Tento rozmer sa nenúka na prvý pohľad, pri ktorom melódiu chápeme len ako *metaforu* pre plynutie času. Odlíšenie udalostí nemôže byť určené samotným plynutím, lineárnym pripájaním nových okamihov. Také chápanie neumožňuje hovoriť o udalostiach ako o odlišených od tých predošlých, ako sme mohli vidieť v kapitole venovanej Leibnizovi.

Husserlova téza je následne spochybnená ešte na inom základe. Ak je vnímanie času dané vnímaním kvalít, celkov v čase, teda vnímaným zmyslom, je otázne, nakoľko je také (zrakovým modelom podmienené) chápanie vnímania adekvátne. Hovoriť o vnímaní časových celkov je možné na základe vedomia, ale nie na základe vnímanej udalosti, ktorá má podstatne odlišnú povahu neukončenosti. Pochybnosť je vyjadrená prostredníctvom Lévinasovej kritiky Husserlovej intencionality ako systému „pre oko“. Podľa Lévinasa vedomie *udeľuje* vnímaným skutočnostiam *zmysel*, preto ich nie je možné vnímať ako nové, iné, odlišné od vedomia. Poukazom na problematické body tejto kritiky sa úvaha vracia k Husserlovmu chápaniu, ktoré sa snaží opraviť.

Vnemu udalosti ako zmysluplného celku je vhodné chápať ako jeden z dvoch modelov pre vysvetlenie vnemu udalostí. Je to model *zraku*, nakoľko zmysel udalosti sa tu chápe ako hotový, daný, čím sa udalosti pripodobňujú k pred-

metom videnia. Udalosti čas tvoria: nie plynutie *simpliciter*, ale zmysel vnímaného nám umožňuje odlišovať od seba dve udalosti v čase. Druhým modelom je zvukový model. Poukazuje na limity adekvátnosti našej reči o vnímaných udalostiach ako zmysluplných celkoch a tiež na fakt, že vnímaný zmysel nie je daný na spôsob úplnosti, ale podlieha neustálej zmene. V tomto zmysle je vhodné popisovať vnímanie zvukových udalostí na základe oboch modelov, nakoľko sa vzájomne vyžadujú. Udalosti sú podľa toho v kontinuite založené diskontinuity.

Napokon nám sklbenie oboch princípov umožňuje hovoriť o tichu, vnímanom celku, ktorý by sa v rámci času chápaného lineárne rozpadal do zvukového kontinua, nikdy by nebol vnímaný. Nielen pre nemožnosť postihnúť jeho začiatok a koniec, ale aj preto, že by sme nevníмали ani chvíľkové trvanie ticha, nakoľko by bolo nahrádzané novými zvukmi. Nebolo by možné vnímať odlišnosť ticha od zvukov. Touto charakteristikou je možné popísať vnímanie ticha v relatívnom zmysle a zároveň zmeniť perspektívu a postúpiť k úvahe o tichu ako udalosti, ktorá nie je výlučne zvuková, nakoľko hovoríme o udalosti s určitým zmyslom. Zmysel však nemôže byť daný „ničím“ (absenciou).

Kauzálnoteoretické popisy vnímania predpokladajú, keď to zjednodušíme, akési prelievanie zmyslu: hotový (ontologicky jasne identifikovateľný) objekt bezprostredne vstupuje do vedomia, kde je opäť ontologicky jasne identifikovateľný. Problém ticha poukazuje na jednu z nejasností takýchto popisov: je adekvátne hovoriť o zmysle určitej skutočnosti bez vnímajúceho vedomia, zvlášť ak vnímané nie je ničím, čo by existovalo na spôsob predmetu?

Husserlovej fenomenologickej metóde sa zase vytýka *nadbytok* zmyslu vzhľadom k predmetom – mieniace vedomie pohlcuje externé predmety na spôsob identity. Zmysel sa teda syntetizuje vo vedomí. Práve tento bod Husserlovej metódy ohrozujúci tézu o zmysle skutočností mimo vedomia je však dôležitý z hľadiska otázky času. Vnímaný zmysel umožňuje identifikovať objekty (subjektívne) a zároveň zohľadniť, keďže vnímanie sa deje v čase, akúsi „odchýlku“ od kategórie. Poukazuje na zásadnú vlastnosť ľudského vnímania, ktorou je, možno paradoxne pre fenomenológiu, metafyzickosť. V rámci analýzy času a ticha nás bude zaujímať paradox subjektívne vnímaného času: linearita času a vnímanie udalosti ako celku, paradox zažívanej kontinuity a diskontinuity času.

6.1 Husserl a vnem melódie

Pri sledovaní nášho zámeru sa najprv vzťahujeme k Husserlovej analýze vnemu melódie, ako je známa z jeho *Prednášok k fenomenológii vnútorného časového vedomia* (1905-1910). Metafora melódie ako plynutia v rámci výseku času je dvojznačná. Na jednej strane evokuje, že vnímanie udalosti v čase má povahu vnímania celku, celistvého objektu. Na druhej strane evokuje, že vnímanie času je dané pripájaním jednotlivých okamihov času (tónov). Ak je však vnímanie času dané pripájaním jednotlivých okamihov, neplynie z toho, že v čase vnímame niečo také ako celok.

Husserl predpokladá, že tón, ktorý počujeme, nejakú dobu trvá, tzn. predpokladá jeho časové rozpätie od-do, resp. odniekiaľ-niekam. Také chápanie času je v zásade priestorové („časový objekt [se] posouvá do minulosti, stahuje sa a zároveň ztemňuje“).⁴⁸¹ Časový vnem je znázornený formou diagramu, ktorý ohraňuje fázové posuny vnímaného objektu v čase a ich vzájomný vzťah. Diagram do statickej podoby fixuje plynúci vnem (melódie) a ustáľuje ho na spôsob viditeľného, času deliteľného na časti.

Husserl zdôrazňuje, že nepočujeme melódiu, ale vždy len jej jednotlivý tón.⁴⁸² To evokuje chápať líniu času ako deliteľnú na nekonečný rad následných okamihov. Jednotlivý tón zároveň podlieha nepretržitej kontinuálnej modifikácii, teda má určité fázy (*Phase*) tvoriace rozmedzie či celú dráhu jeho časového trvania (*die ganze Strecke der Zeitdauer*) vo vedomí. Vedomie sa vzhľadom k vnímanému rozprestiera do minulosti (primárne v retencii, sekundárne v spomienke) a budúcnosti (primárne v protencii, sekundárne v očakávaní) cez „zdrojový“ bod (*Quellpunkt*) prítomnosti (pôvodnej impresie; *Urimpression*).⁴⁸³ Toto je jedno z východísk, nie záverov analýzy.

Husserl nechce (v kritickej náväznosti na Brentana) pripustiť, že by v rámci určitého výseku (*Querschnitt*) vnemu (napríklad tónu) vznikla diskontinuita medzi reálnym a ireálnym, preto argumentuje, že vedomie nejakého objektu

⁴⁸¹ „das zeitliche Objekt [rückt] in die Vergangenheit, [es] zieht sich zusammen und wird dabei zugleich dunkel.“ Husserl, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. [Ďalej citované ako *Přednášky*] Vyd. 2., v této edici 1. Překlad V. Špalek, W. Hansel. Praha: Ježek, 1996, §9, s. 32. Nem. text: Husserl, E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. In: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*. *Husserliana*, Bd. X. Hg. v. R. Boehm. Hague: M. Nijhoff, 1966 (stránkovanie bude uvedené vždy v zátvorke za odkazom na český preklad, tu s. 26). Por. §8, s. 30 (24n): „Celá dráha trvání tónu nebo ‘ten’ tón ve svém rozprostření ... se nepřetržitě modifikuje a klesá zpátky do ‘prázdna’“. („Die ganze Dauerstrecke des Tones oder ‘der’ Ton in seiner Erstreckung ... [modifiziert sich] stetig und [zurücksinkt] ins ‘Leere’.“)

⁴⁸² Tamže, §7-8, s. 28-31 (22-25).

⁴⁸³ Tamže, zvl. §8-13, 16, s. 30-39, 42nn (24-34, 38nn).

sa reálne extenduje v čase. Objekt intendujeme v čase súčasne troma intencionalitami (impresionálnou, retencionálnou a protencionálnou). Vďaka tomu nevnímame izolované body prítomnosti, ktoré by sme dodatočne spájali v celok. Jeden akt vedomia (intencionálne zameranie sa na udalosť v čase) súčasne umožňuje uchopiť ju v troch odlišných spôsoboch danosti.

Zmena je vnímaná na základe (i) trojitej štruktúry intencionality, ktorá umožňuje dať do súvislosti „toto“ (teraz vnímané) a „iné“ (minulé, príp. nasledujúce); (ii) udalosti, ktorej zmenu vedomie zachytí: samotná *impresia* (nie vedomie) nového bodu „teraz“ spôsobuje modifikáciu „teraz“ do podoby retencie. Preto môžeme na základe spôsobu, ako sa vnímaný objekt v čase vedomiu dáva, *odlíšiť* to, čo uplynulo od toho, čo práve počujeme a tým zároveň vnímať súvislosť či nesúvislosť vnímaného. V trojičnom napätí, ktoré je koncentrované okolo prítomného „teraz“ sú Husserlove analýzy vnímania času blízke k Augustinovmu chápaniu prítomnosti ako rozpätia ducha, s tým, že podľa Husserla nejde o výkon pozornosti, ale o *originérnu intenciu*.⁴⁸⁴ K tomu sa ešte vrátíme.

Popis *originérneho časového poľa* (*das originäre Zeitfeld*, §11) sa vzťahuje primárne na štruktúru danosti vnemu jednotlivého tónu. Z hľadiska melódie ako celku sa táto štruktúra aplikuje analogicky. Vnímame zároveň melódiu, nielen izolované tóny: „[E]xtenze melodie není v extenzi vnímání dána jen bod za bodem, nýbrž jednota retencionálního vědomí „podrží“ uplynulé tóny ještě sama ve vědomí a postupně ustavuje jednotu vědomí, jež se vztahuje na jednotný časový objekt, na melodii. Objektivita takového druhu jako *melodie* nemůže být „vnímána“ jinak než v této formě, nemůže být originérně sama dána. Konstituovaný akt, vytvořený z vědomí Teď a z retencionálního vědomí, je adekvátní vněm časového objektu.“⁴⁸⁵ Pri počutí melódie vnímame

⁴⁸⁴Por. tamže, Příloha III k §23, s. 107 (106): „Bdělé vědomí, bdělý život je život vstříc něčemu, život od Teď vstříc novému Teď. Přitom není pouze a ne v první linii myšlena pozornost, spíše se mi zdá, že nezávisle na pozornosti (v užším a širším smyslu) jde originérní intence od Teď k Teď, spojujíc se jednou s neurčitými, jednou s více či méně určitými zkušenostními intencemi, které pocházejí z minulosti.“ („Das wache Bewusstsein, das wache Leben ist ein Entgegenleben, ein Leben vom Jetzt dem neuen Jetzt entgegen. Dabei ist nicht bloß und nicht in erster Linie an Aufmerksamkeit gedacht, vielmehr möchte es mir scheinen, dass unabhängig von der Aufmerksamkeit (im engeren und weiteren Sinn) eine originäre Intention von Jetzt zu Jetzt geht, sich verbindend mit den bald unbestimmten, bald mehr oder minder bestimmten Erfahrungsintentionen, die aus der Vergangenheit stammen.“)

⁴⁸⁵„[D]ie Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewusstseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewusstsein „festhält“ und fortlaufend die Einheit des auf das Einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewusstseins herstellt. Eine Objektivität derart wie eine Melodie kann nicht anders als in dieser Form „wahrgenommen“, originär selbst gegeben sein. Der konstituierte, aus Jetzt-Bewusstsein und retentionalem Bewusstsein gebaute Akt

„jednotný časový objekt“.

Husserlovo stanovisko je tu však nejasné najmä preto, že ide o príklad melódie. Hudobný model je do istej miery zaväzujúci k takému popisu času, ktorý je určený ako časť v rámci celku smerujúceho k cieľu. O skutočnosti, že melódia je celok, nás informujú tonálne súvislosti, navodzujúce vnem smerovania, pohybu a vzťahov medzi tónmi. Nejde teda primárne o akési časové asociácie⁴⁸⁶ na základe vnímania plynutia, hoci sa v čase odohrávajú. Zdá sa však, že niečo také chce Husserl tvrdiť, keďže pre neho nie je dôležité, aký tón očakávame na základe tonálnych asociácií, ale že *očakávame následnosť* tónu a *celistvosť* zoskupenia tónov, danú prvým a posledným tónom. Prirodzene, ak vnímame melódiu ako hudobný celok, jednotlivé tóny vnímame ako nesamostatné, majúce svoj zmysel len z hľadiska celku, ktorý je nám dávaný postupne. Pri bežnom počutí zvukov to však nemusí tak byť. Nie je zjavné, že zvuky sú jednotné celky (kontinuálne plynú), a že teda vnímanie zvuku ako súčasti celku je adekvátnym popisom vnímaného. To platí analogicky o čase.

Otázka sa týka poslednej vety citátu: je popis času ako konštituovaného objektívneho celku zároveň adekvátnym popisom časového objektu alebo je skôr popisom časového vedomia? Prípadne inak: je možné viesť analógiu medzi zložením vnemu jedného *Querschnittu* a vnemu širšieho celku? Analógia melódie s vnemom času, ako je znázornený Husserlovým diagramom, zdá sa, nezodpovedá presne. Lineárny čas plynie a nemá hranice, bez ohľadu na to, akými udalosťami je vyplnený. Preto je obtiažne hovoriť o ňom ako o vnímanom celku, ktorý má časti. Celok je niečím vydeľeným, diskrétnym: keď vnímame celok, vnímame súvislosť či nesúvislosť medzi časťami, ktoré ho tvoria a prípadnými inými celkami, ktoré do neho nespádajú. (Preto je možné vnímať i tón, akord či frázu ako celky, ako Husserl uvažuje.) Lineárny čas pozostávajúci zo sumy okamihov nám odlíšenie celku neumožňuje (v prísnom zmysle tu nemáme začiatok a koniec) a preto z tohto hľadiska hovoriť o vnímaní súvislosti na základe času (lineárneho pridávania okamihov) je nesamozrejmé.

ist adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts.“ Tamže, s. 42n (38).

⁴⁸⁶ „Časové objekty, patří to k jejich podstatě, rozprostírají svou materii po nějaké časové dráze, a takové objekty se mohou konstituovat jen v aktech, které konstituují právě rozdíly času.“ („Zeitobjekte, das gehört zu ihrem Wesen, breiten ihre Materie über eine Zeistrecke aus, und solche Objekte können sich nur konstituieren in Akten, die eben die Unterschiede der Zeit konstituieren.“) Tamže, §16, s. 43 (39). Husserl hovorí o *aktoch*, ktoré konštituujú „rozdiely času“, avšak úvaha sa týka nutne času *objektu*. Preto vzniká otázka, či nie je potrebné brať do úvahy iné než *časové* konštituenty, napr. konštituenty kvality objektu.

Augustinove príklady

Na otázku sa pozrieme z hľadiska miesta, kde pôvodne vyvstala. Augustin⁴⁸⁷ vychádza z *nemožnosti* postihnúť čas (hl. 15), ktorý plynie, pretože plynúci čas neexistuje. Prítomný čas nemá trvanie (*nullum habet spatium*, Conf 11,15,20) a nedá sa položiť do priestoru. Hovoriť o trvaní času znamená zaviesť pomôcku, ktorá povahe času protirečí, pretože ho zadrží a tým ho umožní merať.

V tomto zmysle uvedie príklad zvuku hlasu, ktorý „začína, zní stále a stále, ustal; nastalo ticho, hlas dozněl a již ho není.“⁴⁸⁸ Ako upozornil Ricoeur,⁴⁸⁹ pasáž je napísaná v minulom čase, teda až potom, čo zvuk dozněl. Nedá sa totiž merať niečo, čo ešte plynie v čase a nemá koniec, ako o tom Augustin ďalej píše (už v prítomnom čase) o zvuku, ktorý ešte znie.⁴⁹⁰ (Tento príklad nachádzame u Husserla v podobe melódie, čím sa už modifikuje jeho zmysel.) Augustin tu naráža na paradox. Čas má (predbehneme k záveru, ktorý by vlastne patrilo až za tretí príklad) akúsi náhradnú existenciu len ak je kladený do „priestoru“ (*spatium*), kde je zadržaný, aby mohol byť zmeraný.⁴⁹¹

Vzápätí Augustin prekvapivo navodí úplne odlišnú situáciu recitácie verša „Deus creator omnium“, ktorého trvanie chce *zmerať*. Obracia sa pri tom k pamäti, ktorá mu umožňuje podržať (*tenere*) jednotlivé slabiky, „aplikovať“ (*applicare*) krátku slabiku na dlhú a tak ich vzájomne porovnávať. Vzájomne porovnávať slabiky utkvelé v duchu v podobe dojmov (*affectio*) znamená merať čas. Podobne postupuje (prekvapivo) s mlčaním, kde dospieva k tomu, že zvuk nie je k vnemu času potrebný, pretože myseľ dokáže odvíjať pohyb recitácie i potichu.⁴⁹² (Jasnejšou ilustráciou toho, čo má zrejme Augustin na mysli,

⁴⁸⁷ Augustin. *Vyznání*. 5. vyd. Překlad M. Levý. Praha: Kalich, 2006, kn. 11, hl. 14-28, s. 391-413. Latinský text s komentárom: O'Donnell, J. J. *Augustine. Confessions. Volume III: Commentary Books 8-13*. New York, OUP 1992, s. 250-299.

⁴⁸⁸ „Ecce puta vox corporis incipit sonare et sonat et adhuc sonat, et ecce desinit, iamque silentium est, et vox illa praeterita est et non est iam vox.“ (Conf 11,27,34). Augustin, cit. d., s. 409.

⁴⁸⁹ Ricoeur, P. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenth, 2000, s. 19-55, s. 35n.

⁴⁹⁰ „[J]iný hlas začal zníti a zní ustavičně bez přestávky.“ Augustin, cit. d., tamže. „[A]ltera coepit sonare et adhuc sonat continuato tenore sine ulla distinctione. . .“ (Conf 11,27,34n.).

⁴⁹¹ „Praeteriens enim tendebatur in aliquod spatium temporis quo metiri posset, quoniam praesens nullum habet spatium.“ (Conf 11,27,34). Augustin, cit. d., tamže.

⁴⁹² Augustin sa nezaoberá problémom, že čas tichej a hlasitej recitácie bude odlišný (trvanie, ktoré si tu „opakujeme“, ako píše, je iným trvaním), hoci na inom mieste (Conf 11,26,33; Augustin, cit. d., s. 408) spomína, že hlasitá recitácia nemusí byť vždy rovnako dlhá a očividne mu ide len o popis analogického deja. Pointa, že myšlienkový pochod je analogický lineárnemu plynutiu, ak sa ho snaží kopírovať, je nesamozrejmá, pretože myslenie nahlas je pomalšie ako myslenie potichu. Dochádza tiež k rozštiepeniu pozornosti na samotné odvínutie udalosti a jej meranie.

by bolo pozorovanie statického videného objektu, ktorý nevykazuje žiadne známky zmeny, napriek tomu sme schopní vnímať čas.) Záverom rady príkladov je spev známej piesne, na ktorý sa už Augustin díva výslovne z hľadiska povahy vyvíjanej aktivity: „úmysl (*intentio*), jenž je přítomný, posílá budoucí do minulosti...“.⁴⁹³ Augustin tu narozdiel od predošlého príkladu pasívneho vnemu trvajúceho zvuku výslovne hovorí o činnosti mysle (zámer, *intentio*; pozornosť, *attentio*).

Augustinov spevák vie, koľko slov a slabík mu ešte ostáva odrecitovať do konca. V pamäti drží tie, ktoré už odrecitoval a v očakávaní tie, ktoré nasledujú.⁴⁹⁴ *Intentio* (úmysel; pozornosť) nie je teda jednoduchá zameranosť, ktorej rubom by bola pasívna percepcia, ale skladá sa z trojitej aktivity, pozornosti voči minulému, prítomnému a budúcemu. Táto aktivita je pritom sama prítomná v zmysle natiahnutia sa na tri časové dimenzie, resp. na odlišné typy činností, ktoré su s nimi pri recitácii spojené a ktoré duch aktívne koná. „Byť pozorný“ tu neznamená reflektovať činnosť vlastného spevu z perspektívy tretej osoby. Ide o perspektívu prvej osoby a z iného hľadiska o popis schopnosti vzťahovať časť k celku, organizovať vzťahy medzi minulým – prítomným – budúcim a orientovať ich voči sebe navzájom. Augustinovo rozpätie ducha (*distentio*) zvyrazňuje snahu, ktorú duch musí vynakladať, aby vnímal čas. Rada príkladov je zakončená návratom k východisku, ktorým je perspektíva plynúceho života: „To [co lze říci o celé písni, to] lze říci i o celém životě lidském, jehož části tvoří veškeré skutky člověka.“⁴⁹⁵

Príklad recitácie a spevu je prevažne analýzou pozornosti sústredenej na niečo dobre známe. V tom ide o odlišný typ príkladu než práve znejúci zvuk, ktorý Augustin uviedol predtým, a ktorý používa aj Husserl. Pri speve piesne poznáme slohy, ktoré ju tvoria. Zvuk hlasu, ktorý počujeme mimo kontext (napr. v nezrozumiteľnej reči), nie je celkom; preto nemôžeme jeho znenie očakávať v tom istom zmysle, ako očakávame konkrétny nasledovný verš piesne. Neznamená to, že by sme prestali úplne očakávať koniec znenia, ale daný zvuk nezasadzujeme ako časť do celku v tom istom zmysle, ako jednotlivé verše pri

⁴⁹³Augustin, cit.d, tamže, s. 412. „praesens *intentio* futurum in praeteritum traicit...“ (Conf 11,27,36). Nižšie, s. 412n, Conf 11,28,37: „perdurat *attentio*, per quam pergat abesse quod aderit.“ Kurzíva je dodatočná.

⁴⁹⁴Podľa Ricoera (cit. d., s. 37) Augustin práve pomocou príkladu s recitáciou rieši apóriu bytia a nebytia času, keďže tu nachádza čas, ktorý „zotrváva“ (*manere*) aj keď vnímaný zvuk už pominul, a ktorý umožňuje povedať, že čas „niekde“ je, ako otisk (dojem; *affectio*) v pamäti. V našom kontexte je to však jadro problému, pretože čas je možné podľa toho chápať len ako vec priestoru (pamäti, ducha).

⁴⁹⁵Tamže, s. 413. „Et quod in toto cantico,... hoc in tota vita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis,...“ (Conf 11,28,38).

recitácii známej básne. Ak teda ide o obdobný výkon aj v prípade zvuku, ide o implicitný, skôr než explicitný výkon ducha. Dochádza tu k vnímaniu skutočnosti, ktorá nie je známa a nemôže byť popisovaná tak isto ako niečo známe, k čomu sa môžeme opakovane vzťahovať.

Môžeme si položiť otázku, ktorú si v inej podobe kladie i Ricoeur: je možné pokladať akt ducha, ktorým duch vnímanú udalosť štrukturuje na spôsob časti a celku, za adekvátny popis vnímania *času udalosti*, ktorá nie je v duchu obsiahnutá, je pre neho nová a neočakávateľná?

Obdobný problém vidíme u Husserla. Husserl si neberie za príklad recitáciu známych veršov, ale počúvanie (nejasné, nakoľko známej) melódie. Tu však aplikuje predpoklad očakávania nasledovného tónu a to nielen na úrovni očakávania *známeho* tónu, ale na základnej úrovni očakávania diskrétného, ukončeného *celku* (tónu ako súčasti melódie). Podľa Husserla máme už na rovine vnemu jednotlivého tónu podobné očakávanie, aké má Augustin pri recitácii piesne.

Dochádza tu k zvláštnej zámene: celok je v prípade zvuku (ako modeli pre čas) vždy predpokladom, je danosťou vnímania, nie vnímaného. Zdá sa, že ide o jeden z kľúčových postrehov Husserlových analýz, hoci už opustíme pole fenomenológie a stojíme niekde na jej hranici s metafyzikou.

Husserl kladie dôraz na počutie melódie ako celku a nie na jednotlivé tóny, z ktorých by vnímanie celok utváralo. Vnímaný celok je následne chápaný na spôsob lineárnej súvislosti, postupnosti, v ktorej je udalosť v čase daná: prostredníctvom trojitej intencionality vnímame uplynulé a nastávajúce momenty ako momenty celku. Celok je chápaný ako súbor častí, medzi ktorými sú súvislosti.

Popis vedomia ako lineárne zjednocujúceho vnímané celky je zásadný – keby nebolo zjednotenia, nevnímali by sme totožnosť ani odlišnosť ničoho vnímaného. Problémom však ostáva, že lineárna postupnosť okamihov vnem celku nevytvorí: udalosti do vedomia nevstupujú organizovane jedna po druhej a netvorí líniu, naopak vykazujú akýsi diskrétny nesúlاد (prípady viacerých súčasných udalostí). To Husserl netematizuje. O celkoch v rámci celkov (tón a melódia) však uvažuje, chápe ich ako odlišiteľné. Lineárna štruktúra, ktorú do analýzy času vnáša, je napokon založená na myšlienkovom rozklade vnímaného, ohraničeného celku (udalosti), je teda voči vnímaniu času udalosti sekundárna. Celok skrátka musí vo vnímaní vznikáť inak, než na základe času, čas je lineárny až v myslení. To nie je prekvapivé: videnie je u Husserla základným modelom myslenia, skúmaný „časový objekt“ je v prvom rade celkom, až potom je celkom, ktorý je možné rozložiť na časti. – Teraz však zmeníme

perspektívu a úvahu rozvinie prostredníctvom Cageovej *Music of Changes*.

Interpretácia času podľa *Music of Changes*

Cageovým zámerom bolo, aby poslucháč nepredpokladal tonálne vzťahy, ktoré umožňujú vnímať hudobnú súvislosť a zároveň sú spolu s rytmom prostriedkom navodenia istého prežívania času.⁴⁹⁶ Aktivita vedomia chápaného tonálne vzťahy sa tu nahrádza kognitívnou pasivitou voči predkladaným súvislostiam a prípadným predpokladaním súvislostí. To však nie až tak prekvapivo ústi do aktivity posluchu iného typu, do vnímania každého zvuku ako samostatného, majúceho vzťah k celku skladby len formálne.

Jednotlivé tóny či zvuky skladby nenavodzujú vnútorné súvislosti s následnými či predošlými zvukmi, vnem zvuku sa takmer bez výnimky obmedzuje na vnem zvukovej kvality. Nie je možné očakávať nasledujúce zvuky (ani to, že nejaký *zvuk* bude nasledovať) v zmysle, ako Husserlove analýzy očakávajú následný tón. Nemáme tu prezentovanú udalosť, ktorá by plynula, hoci vnímame jej trvanie dané stanovenou formou.

To, či vnímame jednotlivé zvuky ako časti širšieho celku (melódie), alebo ako samostatné celky, ktoré sa k sebe nevzťahujú inak, než ako rôzne celky nášho vnímania, je podmienené vnímaním súvislostí medzi zvukmi. Popis času ako lineárneho plynutia udalosti s ich začiatkom a koncom závisí na vneme súvislostí, indikovaných implicitne v rôznych fázach danej udalosti, teda na vnímaní základného vzťahu medzi jednotlivými fázami (časťami) udalosti a udalosťou ako celkom (tón v melódii).⁴⁹⁷ Celok udalosti nemôžeme vnímať bezpro-

⁴⁹⁶Pri analýze hudby nepracujeme s analýzou vnímania času ako takého, ale času hudobne navodeného. Iva Oplištilová („Nelineárny čas v post-cageovské hudbe“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2010, 1. roč., vychází jednou ročně, s. 120-145, s. 133n) uvádza niektoré príklady kompozičných postupov pre navodenie stáže ako metafory večnosti (u Messiaena) či postupy založené na práci s pamäťou u Gérarda Griseyho. Spôsoby prežívania času sú dané však nielen hudobnou formou, ale aj posluchom: „Výběr temporality závisí na té charakteristice situace, která pozorovatele nejvíc zaujme. Jinými slovy – na jeho schopnosti nebo ochotě zaujmout vůči události specifický intencionální postoj. [...] Žádnou nelineární temporalitu nevnímáme jako čistou. Při poslechu běží lineární čas vždy ve dvojím smyslu: posluchač v něm žije a zvukový proud v něm plynule teče. Ovšem kromě lineárního času může posluchač prožívat ještě navíc temporalitu nelineární. Jde-li o vnořenou hierarchii temporalit v mysli, lineární je vždy aktivní, ale může být překryta jinou, na kterou sa zaměří pozornost.“ Tamže, s. 127 a 129.

⁴⁹⁷Soteriou tento fenomén vysvetľuje z hľadiska pohybu, ktorý sa odohráva na príliš malej vzdialenosti, alebo ktorý je príliš pomalý, a ktorý nevnímame preto, že nedokážeme spozorovať jeho časti (napr. rast). Akonáhle v celku nevieme vymedziť jeho časť, napr. začiatok a koniec, pohyb pre nás bude nevnímateľný, zdá sa nám statický. Soteriou, M. cit. d., s. 196n.

stredne (originérne), pretože sa dáva v častiach. Vnímať celok znamená akosi syntetizujúco uchopovať vnímanú časť na spôsob časti celku.

Pri posluchu *Music of Changes* zvukové celky nie sú vnímané ako časti celku (ak neberieme do úvahy, že *vieme*, že skladba je celkom), ale ako celky. Poslucháč sa kvôli absencii súvislostí zameriava na vnímané kvality zvukových parametrov a aj čas ako jeden z týchto parametrov tu naberá rozmer kvality v rámci vždy samostatného celku. Cage tu akoby hudobne zhmotnil iný, rovnako prirodzený čas bežných situácií: čas rýchly, pomalý, zhustený, náhly, zlomový, pozvoľný, postupujúci, okamžitý, stojaci.

Tradičné analýzy času sa zameriavajú na popis času ako súvislého plynutia, ktoré potom v úvahách vystupuje ako primárny znak prežívateľného času života vôbec. Videli sme, že je to dané i zvolenými modelmi pre popis času, ktoré – zvlášť u sv. Augustína – sú založené na pamäti, ktorá udalosti umožňuje chápať ako homogénne fázované. Podľa Cagea by sme mali zabudnúť na to, že skladba ako celok plynie, pretože plynutie ako také je *vedomím súvislosti* (Augustínovo *intentio*, podržanie napätia a vzťahu medzi minulým a budúcim), kdežto medzi zvukmi súvislosti nie sú. Zvuky sa líšia rytmom, v ktorom sú prezentované, navodzujú tak stále sa obnovujúci dojem nesúvislého, roztrhaného času: čas „sa začína“ vždy s novou skupinou zvuku a akosi neladí s vnímaním vpred postupujúceho plynutia, hoci toto plynutie sa zároveň nejak uskutočňuje v nás. Na pozadí toho si môžeme všimnúť opakovane sa vynárajúcu otázku: je čas, ktorý vnímame, homogénnym, lineárnym plynutím?

Vztiahnime sa teraz k Husserlovým kategóriám retencie, pamäti a očakávania. Retencia zvuku je pri posluchu *Music of Changes* rysom vnímania, ktorý vnem zvuku sťažuje: zvuk, ktorý znel v úvode skladby, nie je pre jej ďalšie plynutie určujúci. Cage sám na viacerých miestach opakuje, že je potrebné zbaviť sa pamäti.⁴⁹⁸ Nemáme si nijak podržať znenie zvukov v sebe, ako Husserl výstižne píše o retencii v §11, teda nieť v sebe „dedičstvo minulosti“,⁴⁹⁹ „kometárny ohon retencií“. ⁵⁰⁰ Chápať vnímané ako plynúce v čase nevychádza výlučne z povahy veci. Naopak, podľa takého prístupu dochádza pri *Music of Changes* k vnímaniu jedného, pokračujúceho celku, čo platí len z formálneho hľadiska.

Cageova skladba opätovne ukazuje, že pamätať si počuté je výkon, nie

⁴⁹⁸ Por. Cage, J. *I-VI*, s. 2.

⁴⁹⁹ „[W]eil jede Retention in sich selbst kontinuierliche Modifikation ist, die sozusagen in Form einer Abschattungsreihe das Erbe der Vergangenheit in sich trägt.“ Husserl, E. *Přednášky*, s. 35 (29n).

⁵⁰⁰ „Kometenschweif von Retentionen“, tamže, s. 36 (30).

prosté odvíjanie či znovuprehratie už raz počutého v mysli, ako by sa to mohlo zdať z Husserlovho popisu.⁵⁰¹ Zaspievať si pasáž z *Music of Changes* je obtiažne práve pre absenciu súvislostí, ktoré nám inak pomáhajú predvídať a následne si pamätať zaznelé tóny⁵⁰² (podobne ako keď sa deti učia naspamäť básničku).

Očakávania následnosti a teda zmeny (zvuku alebo ticha a ich trvania) sú tu zjavné: je tu očakávanie súvislosti, ktoré sa nepotvrdí vnímaním. Konkrétna podoba zmeny sa v rámci *Music of Changes* očakávať nedá, čo sa Cage snažil docieľiť dvoma spôsobmi. Jednak zrušením (či minimalizovaním) tonálnych vzťahov použitím náhodných operácií a obmedzením možnosti očakávať určitý tón ako následný po predošlom. Tým je obmedzená možnosť prežívať skladbu ako súvisle plynúcu. (Neeliminovať pocity, ktoré sú pri posluchu tónov vnímané, ale spôsob, ktorý by umožnil ich predpokladať a teda ovládať.) Cage ďalej eliminoval očakávania tým, že skladbu nedefinoval jedným tempom, ale viacerými, meniacimi sa tempami. Keďže tak zrušil možnosť predpovedať a očakávať jedno stanovené tempo (poslucháč to rýchlo odhalí), zrušil možnosť očakávať okamih, v ktorom by zvukové udalosti mali zaznieť.⁵⁰³ Zrušil tiež možnosť predpovedať, ako dlho asi budú znieť, teda rozvrhovať si dĺžku očakávaných udalostí lineárne, priestorovo pred sebou. Očakávanie, ktoré zrušiť nemohol, je základné: že príde nejaký zvuk alebo ticho.

⁵⁰¹Husserl píše (tamže, §14, s. 40 (35)), že „[c]elý vzpomínkový fenomén mutatis mutandis má presne tutáž konštitúciu ako vním melodie“; („[d]as ganze Erinnerungsphänomen [hat] mutatis mutandis genau dieselbe Konstitution wie die Wahrnehmung der Melodie“), čím má na mysli jeho časovú konštitúciu. „Neseme se melodií ve fantazii, slyšme „jaksi“ nejprve první, pak druhý tón atd. Pokaždé je vždy jeden tón (popř. tónová fáze) v bodu, který je teď.“ („Wir durchlaufen die Melodie in der Phantasie, wir hören „gleichsam“ zuerst den ersten, dann den zweiten Ton, usw. Jeweils ist immer ein Ton (bzw. eine Tonphase) im Jetztpunkt.“) Tamže, s. 40n (35). Husserlovi ide samozrejme o vykreslenie rozdielu medzi originérne vnímaným časovým objektom a sprítomneným, nevnímaným objektom.

⁵⁰²Možnosť predpovedať, čo príde, uľahčuje z psychologického hľadiska samotné vnímanie, por. Huron, D. cit. d., s. 197.

⁵⁰³Aby poslucháč mohol predvídať zvukovú udalosť (mať časové očakávania) v rámci skladby, musí byť do nej zavedený rytmus, kontext, hoci nemusí byť periodický. Stačí, aby sa s ním poslucháč oboznámil. To ukazujú štúdie, ktoré zhŕňa vo vyššie citovanej knihe David Huron: „As in the case of pitch perception, rhythmic expectations are related to context. / Once such rhythms are established, listeners readily expect them. / The nonperiodic character of certain rhythms does not prevent experienced listeners from forming accurate temporal expectations. (...) Even the most complex rhythms can evoke a positively valenced prediction affect if the rhythms are familiar – and thus predictable. / [P]eriodicity may be less important than familiarity in forming rhythmic expectations. / [T]he basis for temporal perception is *not* periodicity – but *predictability*.“ Huron, D. cit. d., s. 185, 187, 188, 190 a 199. Huron neanalyzuje, ako poslucháči reagujú na úplné zrušenie rytmických vzťahov v skladbe v súvislosti s možnosťou očakávať.

Rytmus a pulz času, ktorý nie je lineárny

Spôsob posluchu, ktorý prináša *Music of Changes* je inšpirovaný chaosom pôvodného stavu neaktualizovaných zvukov zvukového kontinua, ktorý sa Cage snaží kopírovať v spôsobe tvorby. Kontinuum, ktoré nám prezentuje, nemá hranice, skladba v ideovom zmysle nezačína, nekončí. Cageova snaha o organizáciu času ide proti prirodzenej tendencii usporiadať prvky vedľa seba (odlišovať) a tak chápať i čas. Vzniká tým chaos, ktorý nevyplýva ani tak z narušenia tonálnych väzieb, ktoré umožňuje vnímať kvalitu samostatných celkov zvukov či tich, ako zo zrušenia definovaného rytmu. Cage tu ide proti prirodzenej tendencii rytmizovať a možnosti osvojovať si rytmizované zvukové celky, predvídať ich a zosúladiť ich tak s vlastným, subjektívne zažívaným časom, rytmom. Z tohto hľadiska je poslucháč konfrontovaný s udalosťou, ktorá je vnímaná ako iná než on sám, ale ktorú zároveň vníma ako súčasť.

Arytmickosť skladby môže poslucháč vnímať snád preto, že jej chýba niečo, čomu je on sám vystavený: rytmus, či vnútorné plynutie času. Čas prezentovaných celkov je implicitne fázovaný, hoci nie je úplne jasné, na akom základe (dá sa uvažovať o fázach telesného rytmu, tlkotu srdca a dychu, ktorá siaha po nevnímateľnú fyziologickú rovinu, alebo o fázach myšlienkovvej činnosti).⁵⁰⁴ Fázovanie pritom nie je analýzou počutého celku na časti (nedeje sa na myšlienkovvej rovine), je rytmizovaním – podržaním celku v prítomnosti. Rytmizácia vnímanej udalosti sa dá vysvetliť ako prirodzená tendencia organizmu synchronizovať (čo pozorujeme už na fyziologickej rovine telesných rytmov),⁵⁰⁵ ktorá sa dokonale nedarí (resp. z iného pohľadu je táto synchronizácia fikciou), a preto umožňuje vnímať plynutie či trvanie celku a jeho odlišnosť od vnútorného rytmu, a to napriek tomu, že čo do lineárneho plynutia je čas udalosti a čas vnímania udalosti zhodný a nemôžeme ho vnímať z odstupu. Vďaka nesúladu rytmov vnímame, že čas prezentovaných udalostí prebieha inak (v inom tempe, dynamike), než čas, ktorý vnímame bežať v nás. Vnútorné vedomie času – rytmu tu však analogicky *nemá* podobu priamky, ale pulzov, ktoré síce vykazujú podobnosť (frekvencia, opakovanie), ale zároveň odlišnosť.

Čas chaosu – nerovnomerných zhlukov pomalých-rýchlych, okamžitých-

⁵⁰⁴Modely času ako synchronizácie vnútorných oscilátorov rôznych úrovní sa v súčasnosti na jednej strane spochybňujú, por. štúdiu Deana V. Buonomana „The Neural Mechanism of Timing on Short Timescales“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 329-342, ale zároveň stoja v základe súčasného chápania funkcie vnímania, o ktorom sa súdi, že prebieha formou periodického vzorkovania, teda analogicky k oscilátoru.

⁵⁰⁵Por. Tordjman, S. „Time and its representations: At the crossroads between psychoanalysis and neuroscience.“ *Journal of Physiology*. 2011, č. 105, s. 137-148, tu s. 142.

nepríjemne dlho trvajúcich, nárazových-plynulých zvukov a tich – je tak istým zobrazením dvoch skutočností: vnímania času vonkajších udalostí, ale aj vnímania vnútorného času, ktorý je v naznačenom zmysle odlišný ako čas udalostí a nevyznačuje sa regulérnosťou lineárnych okamihov teraz-pred-po s rovnakou fázou trvania a nasledujúcimi v rade po sebe, ako to pôsobí v Husserlovom grafe vnemu prítomnosti.

Podobnú situáciu navodzuje aj skladba *ASLSP*,⁵⁰⁶ kde Cage zaujíma aspoň na prvý pohľad iný prístup – necháva behom dlhej doby znieť konštantný zvuk (to umocňuje súčasná radikálna interpretácia skladby *Organ²/ASLSP* v nemeckom Halberstadte,⁵⁰⁷ kde tóny znejú rôznu, ale vždy extrémne dlhú dobu, celý projekt je naplánovaný na 639 rokov). To navodzuje dojem lineárnej udalosti. Pri pozornom posluchu však vnímame nepravidelné preryvy času vnímaného v nerovnakej intenzite, ktoré nám umožňujú vnímať trvanie nemenného tónu, a ktoré narušujú dojem rovnomernej kontinuity časového plynutia ako takého. Súperiace časy tu vnímame v spomalenom tempe.

Skladba je určená pre organ, ktorý umožňuje tvorbu nemenného, statického zvuku, narozdiel od iných nástrojov, závislých na ľudskom dychu či údere. Zvuk organu umožňuje upriamiť pozornosť na rozdiel statickosti a dynamiky času, kontinuity a diskontinuity. Olivier Messiaen využil v skladbe *Le banquet céleste* efekt nemenného zvuku organu a spolu s ďalšími prostriedkami (vyhol sa tonalite, čím kompozične umožnil intencionálny posluš a tým vnímanie ticha)⁵⁰⁸ sa snažil navodiť dojem, akoby zvuky organu, ktoré v pianissime

⁵⁰⁶ *ASLSP* bola zadaná pre súťaž „University of Maryland Piano Festival and Competition“. V roku 1984 klavirista Tom Moore, ktorý súťaž koordinoval, požiadal Cagea, či by nenapísal skladbu dlhú 5-10 minút pre semifinále súťaže v r. 1985. (Každý súťažiaci musí danú skladbu zahrať, Cage preto „nechal skladbu veľmi voľnú“, s. 267). Názov je skratkou od „as slow and as soft as possible“ a tiež má odkazovať k citátu z *Finnegans Wake*: „Soft morning, city! Lsp!“. Skladba má 8 častí, z ktorých každú je možné vynechať alebo opakovať. Časti majú byť hrané v poradí s výnimkou opakovanej časti, ktorú je možné umiestniť kamkoľvek v rámci predstavenia. Ako Cage Moorovi povedal, porota súťaže by tak nemusela počúvať tú istú skladbu stále dookola. Cage, J. a J. Retallack, cit. d., s. 267.

⁵⁰⁷ Projekt má vlastné stránky, viď zvl. <http://www.aslsp.org/de/klangwechsel.html> s údajmi o zmene tónu, ktorá bude najbližšie v r. 2020.

⁵⁰⁸ K tomu viď zaujímavý článok Jana Christiaensa, „Sounding Silence, Moving Stillness: Olivier Messiaen's *Le banquet céleste*“. In: Losseff, N. a J. Doctor, eds. *Silence, Music, Silent Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 53-68. Messiaen odstraňoval očakávania iným spôsobom, ako Cage – pomocou tzv. symetrickej organizácie tónov oktávy (modálna hudba). Modus je tónová zásoba („stupnica“) bez hierarchických vzťahov, čo umožňuje suspendovať lineárne vnímanie času, upriamiť pozornosť na kvalitu zvuku. Takáto organizácia zabraňuje orientácii na cieľ skladby (na pred-po), hudba nie je symbolom, ale sama má byť podľa slov skladateľa formou modlitby a zakúšania jednoty (s Kristom – skladba vznikla ako doprovod k obradu prijímania eucharistie v katolíckej cirkvi), neodkazuje k ničomu.

počujeme zaznieť, vyrastali z ticha a vpadali do neho. V skladbe nie sú pauzy, vnímať ticho je hudobne umožnené prúdom konštantného zvuku, kontinua. Ide tu o dve udalosti času. Paradoxne, čas statický je časom zvuku organu, ktorý vpadá do času dynamického, ktorý je časom ticha, teda časom nášho vnímania. Zvuk, ktorý počujeme, vyrastá zároveň z ticha, aspoň v tom zmysle, že je integrovaný do nášho vnímania, ktoré je tak akoby zmesou ticha a čohokoľvek, čo do neho vpadá. K tomuto bodu sa vrátíme.

Cage hudobne zobrazuje udalosť (či viacero udalostí), ktorá je daná ako celok, celá napadá vnímanie bez ohľadu na to, že sa práve zaoberá niečím iným. Zobrazuje zažívanie súperiacich časovostí viacerých, kvalitatívne sa líšiacich celkov, ktoré je možné zažívať ako pôvodne dané synchronne. V tomto zmysle sa dá hovoriť o zažívaní času udalosti ako kvality.

Husserlova analýza naopak navodzuje modelovú situáciu, v ktorej je čas vnímaný ako plynutie *jednej* (zjednocujúcej) udalosti. O vedomí potom uvažuje ako o prúde, t. j. ako o lineárnom. Vstupovanie iných udalostí do posluchu melódie Husserl netematizuje, pretože podstatné je, že všetky sa koncentrujú do zjednocujúceho časového vedomia. Popis vedomia ako zjednocujúceho je, ako bolo zmienené, zásadný. Neumožňuje však všímať si, že udalosti vo vedomí netvorí líniu, ale vykazujú diskretný nesúladi, podobne ako vnútorný čas nie je analogický k lineárnemu toku, ale skôr k pulzu. Retencia a protencia sú síce rozpätím prítomnosti, avšak sú lineárne len ako myslené, v skutočnosti sú súčasné a ich trvanie je nerovnomerné.

Cage vytvoril skladbu, ktorá umožňuje zažívať akúsi „čistú“ skúsenosť udalostí na základe vnímania kvality času udalosti, ktorá plynie bez nášho očakávania konkrétnych obsahov, ktorých dĺžka by bola vopred fázovateľná, štrukturovateľná. Skúsenosť, ktorú si možno nie tak často uvedomujeme, tu máme zobrazenú v kondenzovanej podobe.

Návrat do prežívaného času nám zároveň ukazuje, že lineárna štruktúra, ktorú do chaosu zvukov vnášame, usporiadavame ich ňou a zároveň si tvoríme predstavu o prvku ako časti celku, je sama postavená na niečom z hľadiska vnímania nepôvodnom a druhotnom, totiž na myšlienkovvej analýze-rozklade vnímaného či prežívaného celku udalosti, na ktorý spätne odkazuje. To nie je prekvapivé, keďže videnie je základným modelom myslenia aj u Husserla, skúmaný *časový objekt* sa rozkladá na časti.

Napriek rozdrobeniu vnímaných (hudobných) súvislostí v Cageovej skladbe sa tak ukazuje, že časové vnímanie povahu vnímaných celkov má. Rozdiel spočíva v neurčenom fázovaní zvukových daností, v heterogenite, ktorú jednotlivé celky tvoria. Očakávanie súvislostí (že niečo bude nasledovať, teda očakávanie

zmeny), ktoré Husserl pokladá za časové, ale v prípade melódie sa javí ako dané tonálnymi vzťahmi, sa ani pri vnímaní nesúvislých zvukov nestráca. Naopak, tu sa lepšie ukazuje, že očakávanie má vnútornú povahu, je dané vnímajúcim vedomím, nakoľko sa vnímaním nepotvrďuje (na základe vnímaného zvuku nie je poslucháč *Music of Changes* k očakávaniu vedený, nie je to teda vnímaná kvalita, ktorá by ho k očakávaniu viedla). Vnímané zároveň neruší očakávanie. O vnímaní času je tak možné uvažovať primárne na základe vnímaní celkov, bez ohľadu na faktickú povahu týchto celkov. Môžeme uzavrieť, že Husserlov príklad melódie je v rámci analýzy vnímania času v tomto zmysle adekvátny.

Husserl proti linearite

Popis času ako lineárneho prezentuje čas ako fikciu, ako sme videli u Augustína pri rozdrobení prítomného okamihu a ako naznačuje aj Husserl. Pri analytickom pohľade nič také ako primárna impresia neexistuje: „[T]eď ... je len ideálna hranica. (...) [M]áme stále len ... jediné kontinuum, jež se ustavičně modifizuje. Rozdělíme-li toto kontinuum nějakým způsobem na dvě sousedící části, je ta, která zahrnuje Teď ..., vyznačena a konstituuje „hrubé“ Teď, jež se ihned zase rozpadá v jemnější Teď a v nějaké minulo, jakmile je dělíme dále, atd.“⁵⁰⁹

Husserl to však, zdá sa, neuvádza preto, aby vo svojich úvahách takú analytiku uplatnil. V jeho chápaní času sa okamih zažívanej prítomnosti do limitného bodu nikdy nerozpadá, vždy má retencionálno-protencionálnu štruktúru, čiže štruktúru *zažívaného* momentu. *Ideálne* „teraz“, analyticky izolovaný moment primárnej impresie, nespadá vjedno so zažívaným prítomným okamihom.⁵¹⁰ Celky zažívanej prítomnosti sú subjektívne prežívané *ako* prítomné, nerozpadajú sa do myslených bodov nekonečne malého rozmeru. Ak by sme analytické, ideálne „teraz“ chápali konštitutívne, bol by zažívaný prítomný okamih konsenzuálny. Prítomný okamih (či užšie vzaté bod primárnej impresie) však nie je u Husserla konsenzuálny, je vnímaným celkom.⁵¹¹

⁵⁰⁹ „[D]as Jetzt ... nur eine ideale Grenze ist. [W]ir haben immer nur ... ein einziges Kontinuum, das stetig sich modifiziert. Teilen wir dieses Kontinuum irgendwie in zwei angrenzende Teile, so ist derjenige, der das Jetzt einschließt ... ausgezeichnet und konstituiert das „grobe“ Jetzt, das sofort wieder in ein feineres Jetzt und in ein Vergangenes zerfällt, sowie wir es weiter teilen usw.“ Husserl, *Přednášky*, §16, s. 44 (40).

⁵¹⁰ Gallagher, S. a D. Zahavi. „Primal Impression and Enactive Perception“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. cit. d., s. 83-99, s. 90n.

⁵¹¹ Prítomný okamih nie je konsenzuálny, ani sa nerozpadá do fiktívneho bodu, ani z hľadiska kognitívnej vedy, hoci je vzhľadom k súhre viacerých faktorov veľmi obtiažne presne stanoviť jeho trvanie. Okrem toho, že samotná reakcia na podnet trvá určitú dobu, je jedným

O nemožnosti vnímať prítomný okamih nás chce presviedčiť aj námietka, že primárnu impresiu nikdy nezažívame v prítomnosti, ale ako opozdenú v minulosti. (Námietka je z radov neurofyziológie vnímania, alebo v pôvodnej podobe u Lévinasa.⁵¹²) Ako prítomné je podľa toho prežívané to, čo je *objektívne* minulé.⁵¹³ V objektívnom zmysle to síce zrejme platí, avšak námietka nie je oprávnená vzhľadom k tomu, čo skúmame – nie je možné stotožniť objektívny a subjektívny zmysel „zažívaného“. Na mylnosť tohto predpokladu sme v inom kontexte narážali v predošlých kapitolách. Práve *prítomný* moment tónu vo fenomenológii odkazuje k práve *prežívanému* momentu tónu, z tohto hľadiska je objektívny proces mimo úvahu (Husserlovo uzátvorkovanie).⁵¹⁴

V Husserlových analýzach je primárna impressia ideálne izolovaným úsekom ďalšieho ideálne izolovaného úseku (je to „abstrakcia abstrakcie“, ako primárnu impresiu nazývajú Shaun Gallagher a Dan Zahavi⁵¹⁵), ktorá je mysliteľná len v kontexte s fázami, z ktorých vychádza a preto ju samu o sebe nemá zmysel myslieť. Na základe toho, že melódia nepozostáva z ideálnych, ale z aktuálne vnímaných fáz – „prítomností“, je možné hovoriť o vnímaní melódie ako

zo závažných faktorov, ktoré znemožňujú hovoriť o subjektívnom trvaní okamihu (stimulu) v prísne objektívnych termínoch, sú práve laboratórne podmienky, v rámci ktorých sa trvanie stimulu testuje a ktoré nemôže suplovať reálne podmienky vnímania udalosti (por. Arstila, V. a D. Lloyd. „The Disunity of Time“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds., cit. d., s. 657-663, s. 658). Napríklad sa dnes domnievame, že trvanie vizuálneho stimulu je v rozmedzí viac ako 20-50ms, nakoľko toto je interval, v rámci ktorého dva sukcesívne vizuálne stimuly nerozlíšime (Busch, N. A. a R. VanRullen. „Is Visual Perception Like a Continuous Flow of a Series of Snapshots?“ In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds., cit. d., s. 161-178, s. 165). Zvukovým stimulom sa prekvapivo nevenuje taká pozornosť (výnimkou je snád text S. Pockett, „How long is ‘now’? Phenomenology and the specious present.“ *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2003, roč. 2, č. 1, s. 55-68, ktorá previedla vlastné experimenty ohľadom vnímania zvukového stimulu, ten podľa nej trvá 10-20ms). Pre stručné zhrnutie súvisiacich otázok por. záver editovaného zborníku Arstila, V. a D. Lloyd, cit. d., s. 657-663.

⁵¹² Akonáhle si obsah pôvodnej impresie uvedomíme, je už minulé, por. Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“. Preklad J. Fulka. In: Novotný, K., vyd. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec/Praha: Pavel Mervart/Oikúmené, 2010, s. 235-255, tu s. 242-248.

⁵¹³ Zažívaná prítomnosť je potom snád ilúziou, resp. vedomím vytváranou reprezentáciou, ktorá sa vyvinula zrejme za účelom nutnosti simultánne spracovávať nové informácie. Túto hypotézu vyslovuje Thomas Metzinger v knihe *Der Ego Tunnel. Eine neue Philosophie des Selbst: von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik*. Berlin: Bloomsbury Verlag, 2012, s. 63. O omeškaní hovoria Gallagher a Zahavi ako o „neurofyzilogickej retencii“, por. Gallagher, S. a D. Zahavi, cit. d., s. 91.

⁵¹⁴ „These considerations are clearly bracketed out by Husserl, and we can effect this bracketing simply by saying that the current moment of the note refers to the current moment of the experienced note. It’s not the note as objectively sounded, but the note as experienced.“ Gallagher, S. a D. Zahavi, cit. d., s. 91.

⁵¹⁵ Tamže.

o celku, resp. o jej časti ako o časti celku.

Čas potom nie je možné popisovať (výlučne) ako lineárnu priamku, ako kontinuum a zdá sa, že Husserl ho tak ani popisovať nechce, hoci to nie je úplne zjavné a k takému chápaniu viac smerujú jeho neskoršie analýzy.⁵¹⁶ Variabilita primárnej impresie (zažívanej prítomnosti) je zažívaným celkom („uzlom“) približiteľným na spôsob viditeľného, ale nie na spôsob viditeľnej rovinnej línie, ako k tomu zvädza diagram času.

Bolo naznačené, že reč o melódii ako vnímanom celku na základe lineárneho pripájania a podržiavania momentov času ešte neumožňuje hovoriť o konštitúcii *tejto* udalosti vnímania a jej odlíšeni od inej, synchronnej melódie, alebo od toho, že zrovna niekto zaklopal na dvere. Na základe momentov času nemáme dôvod rozlišovať hranice oddeľujúce udalosti, ktoré by boli niečím iným než súhrnom určitého počtu modifikovaných bodov „teraz“. Mohli by sme konvenčne stanoviť začiatok a koniec udalosti, ktoré by boli v skutočnosti tvorené bodmi s limitným rozmerom. Udalosti samé by (analyticky vzaté) trvali nekonečne dlho.

Husserl však neodlišuje vnímané udalosti konvenčne a na základe lineárneho času. Implicitne využíva Aristotelovo rozlíšenie (*Met. VII, 17, 1041b11-33*), že celok vnímanej melódie je niečím kvalitatívne iným než vnímaným súčtom tónov.

Pri Aristotelovom odlíšení sa na chvíľu zastavíme. To, čo tvorí štruktúru veci (celok ako celok), je kvalitatívne inej povahy ako časť celku, resp. ako celok v zmysle súčtu častí, inak by sme museli hľadať vždy ďalšiu štrukturujúcu, neštrukturovanú časť celku až do nekonečna. Na inom mieste (*Phys. II, 1, 193a11*), ako na to upozorňuje Giorgio Agamben,⁵¹⁷ Aristoteles hovorí o štruktúre v súvislosti s pojmom rytmus (*rhythmos*). Na rytmus naráža spočiatku negatívne, keď zmieňuje Antifónovu charakteristiku prvej látky, *to arrhythmiston*. „Neutvárané“ (to, čomu chýba rytmus), má podľa neho tvoriť základ prírody (prirodzenosti, *fysis*). Aristoteles tu ako príklad tohto názoru uvádza lehátko, ktorého *fysis* je drevo. Rytmus je tak možné chápať ako synonymum pre štruktúru, formu, či *logos* nesformovanej látky.

Prenesme úvahu voľne na otázku času. Nesformovanou látkou času sú oka-

⁵¹⁶Husserl, E. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917-1918)*, *Husserliana*, Bd. XXXIII. Hg. v. R. Bernet a D. Lohmar. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001.

⁵¹⁷Agamben, G. *Der Mensch ohne Inhalt*. Aus dem Italienischen *L'uomo senza contenuto* (1970) übersetzt von Anton Schütz. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. Zvl. kp. „Die ursprüngliche Struktur des Kunstwerkes“, s. 125-137. Agamben tu primárne uvažuje o určení umeleckého diela, k čomu využíva úvahu o čase – rytme, ktorý podľa neho tvorí podstatu diela.

mihy, prirodzenosťou (*fysis*) času je ich plynutie (gr. *rheó*⁵¹⁸ – kĺzať, tiecť, plynúť). V dôsledku toho sa čas dá chápať ako merateľný, ako súčet častí. Ak však rytmus tvorí podstatu času, nie je čas stotožniteľný s počtom uplynulých okamihov (v zmysle Aristotelovej definície času ako *arithmos kinéseós*). Preto podstata času musí tkvieť v niečom inom. Hoci Agambenova úvaha smeruje trochu inam, implikuje takýto krok, v závere ktorého Agamben hovorí o „pôvodnom“ čase a popisuje ho ako čas vnímania určitej udalosti, ktorá je z istého pohľadu zadržaním plynutia, ako by sa čas (*arithmos kinéseós*) zastavil. Príkladmi sú mu pohľad na umelecké dielo alebo na krajinu zaliatu slnkom, či posluch hudobnej skladby.⁵¹⁹ Pointu, ktorú príklady naznačujú, je možné rozšíriť na vnímanie udalostí v čase vôbec, aspoň nakoľko ide o pozorné, koncentrované vnímanie. Čas, ktorý Agamben označuje za pôvodný, je podľa neho výstižnejšie vyjadrený slovom *epoché*, ktoré má význam bránenia či zastavenia (v tomto kontexte zastavenia plynutia), ale aj ponúknutia a zavládnutia, resp. panovania a rozliehania sa (udalosti). Čas, ktorý má štruktúru (*rhythmos*), je teda pôvodne časom udalosti a až v druhom rade je merateľným časom (*arithmos kinéseós*).

Melódiu ako celok podľa Husserla originérne nevnímame, pretože nie je súčtom častí, ale kvalitatívne iným celkom: „[Č]asový objekt je vnímaný... ,pokiaľ se ještě tvoří ve stále nově vystupujících původních impresích.“⁵²⁰ Husserl predpokladá vnímaný vzťah medzi časťou a celkom, ktorý je síce daný v lineárnom čase, ale takýto čas ho netvorí. Vzťah medzi momentmi v čase je daný zmyslom vnímaného, ktorý umožňuje lineárny čas ponímať.

To vidíme na tom, keď Husserl uvažuje o fáze skončenia vnemu melódie, po ktorej nasleduje ticho. Úvaha nepokračuje spôsobom, ktorý by si vyžadoval princíp linearitu: k vnemu melódie Husserl nepripája vnemy zvukov, ktoré by bolo možné vnímať v priamej náväznosti na ňu, či ako vstupujúce do melódie. Melódiu chápe ako samostatný celok a vydeľuje ju z počutelného kontinua, linearita ide do úzadia: „[j]e-li melodie odehrána a nastoupilo-li ticho, pak ne navazuje na poslední fázi žádná nová fáze v němu, nýbrž pouhá fáze čerstvé vzpomínky...“⁵²¹ Dochádza k výberu tejto udalosti ako celku (na spôsob vi-

⁵¹⁸ Etymológia rytmu ako odv. od *rheó* bola spochybnená Petersenom, ktorý navrhol chápať ho ako odv. od *eryein* – ťahať, resp. *erysthai* – brániť. Táto etymológia bola odmietnutá. W. Jaeger pokladal za základný význam rytmu „to, čo kladie pohybu a prúdu pevnú hranicu“. Por. Sokol, J. *Čas a rytmus*. Druhé, rozšírené vyd. Praha: Oikúmené, 2004, s. 256.

⁵¹⁹ Agamben, G. cit. d., s. 132. Nemecký preklad „pôvodného času“ je „eine ursprünglichere Zeit.“

⁵²⁰ „[E]in Zeitobjekt ist wahrgenommen ... solange es noch in stetig neu auftretenden Urimpressionen sich erzeugt.“ Husserl, E. *Přednášky*, §16, s. 43 (39).

⁵²¹ „[I]st die Melodie abgespielt und Stille eingetreten, so schließt sich an die letzte Phase

denej jednotliviny) spomedzi iných udalostí. Výber – určenie hranice celku – sa deje nezávisle na tom, že hranica je (z lineárneho hľadiska) ideálna.⁵²² O vnímanom celku Husserl hovorí na základe jednoty zmyslu, ktorý vedomie udeľuje vnímaným obsahom: „Proč mluvíme o témže tónu, který klesá? (...) O každé fázi ... aktuálního Teď víme, že se musí ... jevit jako předmětně totéž, tentýž tónový bod, protože tu jde o kontinuitu pojetí, která je prostoupena identitou smyslu a nachází se v kontinuitním krytí. Krytí se týká mimočasové materie, která se udržuje právě v toku identity předmětného smyslu.“⁵²³ To sa môže odohrávať len postupne, v lineárnom čase. Jednota zmyslu však nemá povahu kontinuity, ale diskretnosti.

Interpretácie času u Leibniza a Husserla je možné uzavrieť nasledujúcim zhrnutím. Hranica oddeľujúca vnímané udalosti v čase má analytickú povahu (je ideálna), nakoľko vzniká v kontinuálne plynúcom čase, teda v nekonečne. V tomto zmysle nám čas neumožňuje vnímať hranice. Napriek tomu hranice nie sú fiktívne. Čas nám umožňuje vnímať hranice nakoľko je časom, v ktorom sa odohráva diskretný (ucelený) zmysel, hoci hranice zmyslu sú vnímateľné len spätne. Vnímané hranice sú dané jednotiacim zmyslom niečoho odlíšeného, udalosti, ktorá dáva ideálnym okamihom skutočné trvanie. Trvanie udalosti je dané vymedzením zmyslu, nie jej časovou hranicou. Hranice vnímame síce vďaka času, ale nie na základe času.

keine neue Phase der Wahrnehmung an, sondern eine bloße Phase frischer Erinnerung...“ Tamže, §11, s. 36 (30).

⁵²²O objektivite hraníc vo svete počutia aj videnia môžeme pochybovať, ako naznačuje už Aristotelova definícia (*Met.* V, 17, zvl. 1022a4–5) a ako ukazujú niektoré štúdie, por. informatívne heslo Varzi, A. „Boundary“. In: Zalta, E. N. ed. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online] Winter 2013 Edition [cit. 9. 12. 2014]. Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/boundary/>

⁵²³„Warum sprechen wir von demselben Ton, der herabsinkt? (...) Von jeder Phase, etwa der eines aktuellen Jetzt, wissen wir, dass sie ... doch darum als gegenständlich dasselbe, als derselbe Tonpunkt sozusagen erscheinen muss, weil hier eine Auffassungskontinuität vorliegt, die von der Identität des Sinnes durchwaltet und in kontinuierlicher Deckung befindlich ist. Die Deckung betrifft die außerzeitliche Materie, die eben im Fluß Identität des gegenständlichen Sinnes sich erhält.“ Husserl, E. *Přednášky*, §31, s. 65 (65).

6.2 Zrakový model vnímania zvuku v analýzach melódie a metafyzika zvuku

Zvuk a zrak

Je vhodné vrátiť sa k otázke zrakového modelu v rámci Husserlovej analýzy, ktorým je tu ilustrované a vysvetlené vnímanie zvuku a opätovne ho spochybniť. Zvuk či melódia sú hyletické data („látka“), sú „časovým objektom“, ktorý je možné „podržať“ v zafixovanej podobe vo vedomí (retencia), následne znázorniť ako časový bod v diagrame času a tak sledovať akúsi jednotu zvukového objektu v jeho jednotlivých fázach. Taký popis je zrozumiteľný na základe vnímania. Keď ho však dáme do súvislosti s metafyzikou zvuku, vzniká problém. Tkvie v tom, že prchavý, nepredmetný, bezpodstatový, udalostný zvuk je (vo vnímaní či v popise zvuku ako vnímaného) spredmetnený a ustálený na spôsob videného objektu, ktorým zvuk nie je. Je potom zrakový popis vnímaného zvuku oprávnený? Taká kritika⁵²⁴ je iste dôležitá, najmä ak zvažíme, že model zraku vo filozofii prevládol najmä preto, že slúžil popisu právd o skutočnosti, ktoré mali byť od Parmenida večné a nemenné. Hudba bola krásna do tej miery, do akej bolo možné sa prostredníctvom jej rádu zladať s harmóniou kozmu (por. Platón, *Tim.* 47c-47e), a ktorej inteligibilita bola založená na nemennej geometrickej forme a čísle, ktoré majú pôvod v zrakovom vnímaní.⁵²⁵ Večnosť a nemennosť nie sú kategórie, ktoré by bolo možné odvodiť na základe metafyziky zvuku či udalosti obecne.

Napriek námietke, že Husserlova analýza je neadekvátne popisovanému fenoménu a nezodpovedá metafyzickej povahe zvukov, nakoľko zvuky zvecňuje a uštaluje, nemôžeme ju jednoducho odmietnuť. Ak by sme pri vnímaní zvukov nevnímali nič, čo by bolo možné dávať do súvislosti a teda niečo, čo z vnímaného zvuku „ostáva“ (je ustálené) vo vedomí (hoci nič ustálené *na nich* nenachádzame), ťažko by sme hovorili o funkčnosti vnímania, pretože by sme zotrvali v akomsi chaose prchavých, nikdy neopakovaných zvukov. Herakleitoso diktum platí, ale len v istom zmysle.

V tvrdení, že sa zvuky nedajú ponímať na spôsob predmetu pre oko⁵²⁶

⁵²⁴ Jednu z kritik vizuálneho prístupu západnej filozofie k skúmaniu povahy zvuku a ticha (zvl. u Platóna, Descartesa a Husserla) nájdeme u M. S. Muldoona, „Silence Revisited: Taking the Sight out of Auditory Qualities“. *The Review of Metaphysics*. 1996, roč. 50, č. 2, s. 275-298, zvl. s. 290n, 293. Problém vizuálneho je vidieť aj v rámci metafyziky zvuku (zvuk ako objekt), viď citovaný zborník Nudds, M. a C. O'Callaghan, eds., cit. d.

⁵²⁵ Por. Muldoon, M. S. cit. d., s. 286n.

⁵²⁶ Por. Muldoon, M. S. cit. d., s. 291: „The appearance of duration in Husserlian terms is a sort of freezing of a transient presence into a visual representation which demands that

a že sa nedá o nich uvažovať, je totiž skrytý predpoklad, ktorý neplatí, a to, že povaha nášho vnímania (vedomia) zvukov je taká istá ako ony zvuky (ide o jednoduché kontinuálne plynutie). Zvuky si však pamätáme a môžeme ich znenie navzájom porovnávať, dva zvuky identifikujeme ako zvuky áut, hoci odlišné. Vníname začiatok a koniec, vníname diskontinuity,⁵²⁷ pamätáme si udalosti. Sluch funguje akosi príliš systematicky na to, že zachytáva zvukovú skutočnosť alebo, keď to postavíme inak, zvuková skutočnosť si vyžaduje perceptuálny systém, ktorý ju dokáže aktívne rekonštruovať a usporiadať.⁵²⁸ Zvuky v nás nejako zotrávajú.

Hoci je retencia zvukov v pamäti povaha zvukov neadekvátne, ide o spôsob, ako vníname, vďaka čomu sme schopní normálne fungovať. Opačný stav je výnimočný. Spôsob, ako sa nám predmety a zvuky dávajú, je charakteristický touto racionalitou vo vnímaní, ktorá do úvahy vstupuje, aj keby to znamenalo, že pravdy, ktoré poznávame, nie sú vlastne pravdami o zvukoch, ale o nás.

Ambivalenciu medzi kontinuálnym prúdom zvuku a zrakovým spôsobom jeho zachytávania v pamäti a vnímaní dobre ilustruje David Toop v už citovanej knihe *Sinister Resonance*. Toop si (okrem iného) kladie otázku, prečo je sluchové vnímanie po istej dobe od narodenia prevalcované videním, keď práve sluch je prvým z fungujúcich zmyslov (začínáme počuť ešte v materici, približne štyri mesiace od počatia). Odpoveď nachádza u Waltera Murcha

such durations assume spatial qualities.“

⁵²⁷Bez toho nie je vnímanie času funkčné. Deti sa pravdepodobne učia vnímať čas prostredníctvom diskretných fyziologických cyklov (spánok-bdenie, čas jedla a pod.), z ktorých si tvoria zmysel kontinuálneho času. Deti trpiace autizmom naopak vnímajú čas ako kontinuitu (pravdepodobne pre nedostatočnú produkciu melatonínu a kortizolu). To u nich vyvoláva stres a existenciálnu úzkosť (vnímané diskretné cykly sú krátke a ľudský život sa oproti nim zdá nekonečne dlhý, preto bežné vnímanie času nespúšťa pocit strachu zo smrti). Preto majú deti trpiace autizmom nutkanie k sériovému opakovaniu jednoduchých operácií. Vytvárajú si štruktúru (rytmus), pevné body v inak neprerušenom toku času, možnosť zažiť prítomnosť, nielen plynutie. Por. Tordjman, S. cit. d., s. 143n.

⁵²⁸Por. Plomp, R. *The intelligent ear: on the nature of sound perception*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2002, zvl. s. 56nn. Počutá skutočnosť je z istého pohľadu komplexnejšia než videná. Sluch neustále oddeľuje (analyzuje) simultánne vnímané zvukové vrstvy od seba a zvuky individuuje, priradzuje ich k odlišným zdrojom; využíva všetky informácie o kvalite zvuku, aby rozlíšil, ktoré časti zvuku náležia k sebe (dobrým príkladom je počutie viacerých melodických línií v rámci jednej skladby); sluchovosť je aktívny proces, ktorý tiež zvuky syntetizuje, napravuje nedostatky, prichodzie informácie sú sluchom *rekonštruované*. – Inak funguje zrak, ktorý sám videnú skutočnosť dekonštruuje (kvôli rýchlym pohybom oka je obraz nejasný) a prerušuje (behom pohybu oka sa spracúvanie vizuálnych informácií pozastavuje, preto v týchto okamihoch nevidíme). Neuvedomíme si to, nakoľko tieto intervaly mozog vyplní predtým a potom videnými objektmi. Por. Holcombe, A. O. „Are There Cracks in the Facade of Continuous Visual Experience?“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds., cit. d., s. 179-198.

v článku „Sound Design: The Dancing Shadow“: „Dôvody toho nepochybne siahajú hlboko do našej evolučnej minulosti, ale ja mám podozrenie, že to má čo do činenia s detským objavom vzťahu kauzality. Zvuk, ktorý bol v maternici absolútne a bez príčin, sa stáva niečím, čo je chápané ako výsledok. Požitok, ktorý má dieťa z búchania vecí o seba je požitkom tohto objavu: Najprv tu nie je žiaden zvuk a potom – prask – tu je!“⁵²⁹ Toop ďalej uvažuje, že ak to tak naozaj je, potom nás zvuk bez zjavného zdroja na nejakej nevedomej rovine vždycky vracia do stavu pred narodením, avšak s prídavkom úzkosti, ktorá pramení zo zrakového poznania, že zvuky by príčinu mať mali. Ak ju postrádajú, vynorí sa v nás potreba nejakú príčinu vynájsť. Fungovanie vo svete medzi zvukmi je podľa toho od istého okamihu nevratne spoluutvárané videním, ktoré amorfné zvuky tvaruje.

Toop naväzuje citovaním Harolda Pintera, a tým dáva skúsenosť so zvukom do úzkej súvislosti s pamäťou, teda časom. Pamäť „nahráva“ udalosti, ale pri ich opätovnom vyvolaní si nemôže byť nikdy istá identitou pôvodnej a nahranej (z pamäti vyvolanej) udalosti, ktorú proklamuje: „Sme vystavení nesmiernej obtiažnosti, ak nie nemožnosti, verifikovať minulosť.“⁵³⁰ Návrat a možnosť dať prítomnosti minulého za pravdu je v niečom podobná hľadaniu nezjavných príčin znenia zvukov: potom, čo sa minuli, nie je možné sa k nim vrátiť a dokonca ani keď sú, nie je možné ich zadržať a identifikovať s nejakou entitou, ktorá sa medzitým počala v myslí.

Napriek tomu, že to nie je možné, nás boj medzi snahou o zadržanie a únikom zadržiavaného sprevádza od kolísky, a nekončí víťazstvom ani jedného tábora, hoci oba preukazujú svoje náležité právo. Bez úsudku o príčine, či už niečoho terajšieho alebo minulého, ľudské fungovanie zdá sa nie je dobre mysliteľné, ale nie je ani mysliteľné bez zneplatňovania týchto zdanlivo zjavných príčin.

Inými slovami by sa toto dalo popísať ako súčasné pôsobenie (či svár) videnia a počutia ako dvoch modelov vnímania. Pri počutí zvuku sa zvuk stáva „niečím“ počutým, zvecneným, pričom však je zjavné, že „toto“ počuté už nič neidentifikuje. Dobrou ilustráciou je tzv. zvuková skulptúra, označenie dnes bežne zaužívané pre umeleckú formu, ktorá (zvlášť ak ide o spojenie pevného

⁵²⁹ „The reasons, no doubt, go far back into our evolutionary past, but I suspect it has something to do with the child’s discovery of causality. Sound, which had been absolute and causeless in the womb, becomes something understood to happen as the result of. The enjoyment a child takes in banging things together is the enjoyment of this discovery: first there is no sound, and then – bang – there is!“ Cit. in: Toop, D. *Sinister resonance*, s. ix.

⁵³⁰ „We are faced with the immense difficulty, if not the impossibility of verifying the past.“ Cit. in: tamže.

materiálu so zvukom) vystihuje túto schizofrénnu črtu vnímania: skulptúra trvá a má *pevné*, fixované miesto v čase. Miesto je však položené doprostred premenlivosti a zmeny. *Locus* je umožnený stabilizujúcim sa zrakom (alebo telom, čo sa dá zažiť, keď sa posadíme na Bašičov morský organ zadarskej promenády), ktorý prenáša (prekladá) trvanlivosť na nestabilné prostredie zvukov, ktoré ho obklopujú, alebo, v prípade tela, naplňajú. Ale zároveň sú to zvuky, ktoré, povedané vzletne, nútia položiť sedlo skulptúry na koňa a cválajú s ním ktovie kam. V prípade morského organu je možné rozpoznať melodickú, opakujúcu sa frázu vln, ktorá sa však mení a to nielen v závislosti na vlnách, ale i na tom, kde sedíme a ako počúvame.

Kritika zrakového modelu, ktorý uprednostnil Husserl vo svojej fenomenológii, sa prirodzene zameriava na udalosť ako to nové, nepoznané a neobsiahnuteľné, presne v intencii zvukového modelu. Udalostne nie sú chápané len vnímateľné zmeny, historické udalosti, ale aj osoby, obrazy, telesnosť, dokonca objekty, ktoré tiež nie sú dané naraz a ako hotové, ale vyznačujú sa neočakávanosťou, čiastočnou danosťou alebo naopak nadmernou plnosťou, ktorú nie je možné vedomím uchopiť. Druhým predpokladom, ktorý v týchto kritikách vystupuje, je kritérium zmysluplnosti: udalosť, alebo to, čo je udalostne chápané, má samo o sebe zmysel, ktorý je udalosti vlastný a ktorý nie je daný vnímajúcim vedomím. S problémom zmyslu sa potýkame behom celej analýzy. Zmysel je daný v reči, vystihujeme a komunikujeme ho v reči. Predpokladať, že udalosti samy majú zmysel nezávisle na osobe, ktorá si ho uvedomuje, znamená predpokladať, že udalosti samy o sebe svedčia, vypovedajú. V predpoklade zmyslu ako danosti veci tak tkvie istý paradox, a to už na základnej rovine vnímania. Kritiky zrakového modelu vnímania nás tak k modelu zraku vracajú, čo sa pokúsime ukázať v nasledujúcich odstavcoch.

Od Lévinasovej kritiky spredmetňujúcej intencionality späť k Husserlovi

Akcent na zvukové chápanie vnímania môžeme vidieť v Lévinasovej kritike Husserlovej intencionality, a to zvlášť v dvoch jeho textoch, „Intencionalita a počítok“⁵³¹ a „Reč a blízkosť“.⁵³² Lévinas sa snaží o odstránenie spredmetňujúceho chápania skutočností sveta, ktoré ich ustalať na spôsob predmetov

⁵³¹Lévinas, E. „Intencionalita a počítok“, cit. d.

⁵³²Lévinas, E. „Reč a blízkosť“. Preklad K. Novotný. In: Levinas, E. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Preklad J. Bierhanzl, J. Fulka a K. Novotný. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014, s. 237-257. Fr. text: Lévinas, E. „Langage et proximité“. In: Lévinas, E. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: J. Vrin, 2006, s. 303-330.

pre vedomie (pre oko). Jeho prístup k vnímanej skutočnosti ako k niečomu radikálne inému je zvukový v tom zmysle, že Lévinasovo *iné* nie je možné predmetne uchopiť, pretože týmto aktom by sa *iné* stalo *týmto*, stalo by sa predmetom vedomia. Jeho kritika však navodzuje také chápanie vnímanej skutočnosti (udalosti či objektu), ktoré nemá adresáta, a tým nás vracia k zrakovej charakteristike počutého zvuku (a analogicky, ticha).

Pre vysvetlenie dávania sa jednotliviny rozlišuje Husserl v rámci aktu ná-
zoru *zmyslový obsah* aktu – *počitek*, skrze ktorý sa predmet javí, ale ktorý
sám nie je intencionálnym predmetom (nejaví sa).⁵³³ Počitky majú dvojakú
úlohu. Za prvé, majú podávať objektívne kvality predmetu na spôsob podob-
nosti (analógie) ako skratky či odtienenia kvalít predmetu.⁵³⁴ Za druhé, skrze
rôzne počitky je možné vnímať to isté (identické) jednotlivé – známe je Hus-
serlov príklad vnímania tej istej krabice z rôznych strán z piateho Logického
skúmania.⁵³⁵ Lévinas kritizuje Husserla z viacerých dôvodov.

(1) Pôvodná podobnosť medzi počítkami a objektívnymi kvalitami jednot-
livého sa predpokladá, je postulovaná intencionalitou, „autoritou názoru“.⁵³⁶

⁵³³ „*Počitky* a stejně tak akty, které je „pojímají“ či „apercipují“, jsou přitom *prožívány*, ale nejví se předmětně; *nejdou* viděny, slyšeny, *nejdou* vnímány žádným „smyslem“. Naproti tomu *předměty* se jeví, jsou vnímány, ale *nejdou* prožívány.“ Husserl, E. „V. Logické zkou-
mání“. In: Husserl, E. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Překlad P. Urban, K. Novotný a H. Janoušek. Praha: Oikúmené, 2010, s. 376-382, §14, s. 380.

⁵³⁴ Por. dodatok „Vnější a vnitřní vnímání. Fyzické a psychické fenomény“. In: Husserl, E. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Překlad P. Urban. Praha: Oikúmené, 2012, s. 199-220, s. 210: „[V]ěci *jevívího* se světa jsou se všemi svými vlastnostmi konstituovány z té samé látky, jakou počítáme k obsahu vědomí jakožto počitky. To ale nemění nic na tom, že jevící se vlastnosti věcí nejsou samy počitky, nýbrž pouze se jeví jako stejnorodé s nimi.“; a ďalej. V druhom vydaní Husserl hovorí o analógii medzi rodmi vlastností vecí a počítkov; o počítkoch hovorí aj ako o prezentujúcich (podávajúcich) obsahoch (*darstellende Inhalte*), por. tamže §22, s. 78n, príp. §23, s. 79-83. Por. Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“, s. 240nn.

⁵³⁵ „Vidím nějakou věc (Ding), např. tuto krabici, nevidím své počitky. Vidím neustále tuto *jednu a tutě*ž krabici, ať se *tato krabice* otáčí a obrací jakkoli. Mám přitom neustále tentýž „obsah vědomí“ – pokud chci jako obsah vědomí označovat vnímaný *předmět*. S každým pootočením krabice mám *nový* obsah vědomí, pokud tím – daleko vhodněji – označuji *pro-
žívané obsahy*. Jsou tedy prožívány velmi odlišné obsahy, a přece je vnímán tentýž předmět. (...) To, že ve střídě prožívaných obsahů miníme uchopovat po způsobu vnímání jeden a týž předmět, je samo opět něčím, co patří k oblasti prožívání. (...) [J]sou sice ... dány odlišné počítkové obsahy, ... jsou však vykládány (pojímány, apercipovány) v „témže smyslu“, a ... *výklad podle tohoto smyslu je charakterem prožitku, který teprve vytváří „existenci předmětu pro mě*“. (...) [V]ědomí identity se realizuje na základě ... prožitkových charakterů, jako bezprostřední vědomí o tom, že ... *miní totě*ž.“ Husserl, E. *Logická zkoumání II/1*, §14, s. 376-382, s. 378n.

⁵³⁶ „[Husserlovy] texty ... zachovávají myšlenku podobnosti mezi počitky a objektívnými kvalitami, jako kdyby podobnost a analogie již nepředpokládali nějakou konstituovanou

(2) Intencionalita je „menovanie identična“;⁵³⁷ „identifikačná syntéza“⁵³⁸. K „menovaniu identična“ dochádza, keď rôzne počítky priradujeme k tej istej vnímanej jednotlivine; vnímame to isté, rôznymi spôsobmi. Lévinas hovorí o „identifikácii daného v skúsenosti“, vnímaní „tohto ako tohto.“⁵³⁹ To, že rôznymi aktami vnímame jednotlivinu ako tú istú, nie je v skúsenosti dané jednotlivinou, jej totožnosť je apriori. Nie jednotlivé sa rôzne dáva ako totožné, my ho ako totožné vnímame.

(3) Intencionalita neumožňuje dosiahnuť jednotlivé inak, než okľukou cez univerzálne – je „udeľovaním ideálneho zmyslu“.⁵⁴⁰ Intencionálne niečo vní-

objektívni rovinu.“ Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“, s. 240, por. s. 241n.

⁵³⁷ „Intencionalita je myšlení a chápaní, mínění, fakt *jmenování* identického, prohlašování něčeho za něco.“ Lévinas, E. „Řeč a blízkost“, s. 239. (Fr. text, s. 306: „L'intentionnalité est pensée et entendement, prétention, le fait de *nommer* l'identique, de proclamer quelque chose en tant que quelque chose.“)

⁵³⁸ „Pendantem ke skutečnosti smyslové zkušenosti není nějaký „obsah vědomí“, *myšlený* právě tak málo jako jeho korelát, nýbrž *myšlení*, které je již od počátku idealizující, které je identifikační syntézou již na úrovni smyslové zkušenosti, jež je ještě veskrze předpredikativní. (...) Intencionální analýza vychází z prvotního idealismu identifikační intencionality.“ Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“, s. 238.

⁵³⁹ „Identifikace daného ve zkušenosti je ve skutečnosti pouhým nárokem. (...) Nespočívá ve vnímání *tohoto* či *onoho*, ale v tom, že toto je „chápano“, „míněno“ ... *jako toto*, a ono *jako ono*, přičemž se toto „chápe“ jako toto, aniž by se cokoli soudilo předem o obsazích.“ Lévinas, E. „Řeč a blízkost“, s. 238. (Fr. text, s. 304: „En effet, l'identification du donné dans l'expérience, est pure prétention. (...) Elle ne consiste pas à percevoir un *ceci* ou un *cela*, mais à «entendre», à «prétendre» ... *ceci en tant que ceci* et *cela en tant que cela*, en «entendant», sans rien préjuger des contenus, *ceci en tant que cela*.“)

⁵⁴⁰ „[H]usserlovská filosofie, která bytí restituuje jeho práva proti možnému směšování mezi myšlením a předmětem, klade zároveň myšlení jako to, co bytí uděluje ideální smysl. Bez tohoto ideálního smyslu by se bytí nemohlo ukazovat. Udělovat nějaký smysl bytí není ani méně silné, ani silnější než nějaké bytí tvořit. (...) Vědomí uděluje smysl, nikoli hypostazováním *imanentního daného*, nýbrž pokládáním daného „za toto“ či „za ono“, ať už je imanentní nebo transcendentní. Uvědomovat si znamená „pokládat za...“. Pokládat za..., klást jako..., identifikovat v mnohosti, toť to, co je vlastní myšlení, nakolik se liší od pouhé smyslovosti. (...) Být pokládán za... být chápán či míněn či podržován jako toto či jako ono, znamená pro to, co se jeví, mít nějaký význam. Co se jeví, nemůže se ovšem jevit vně významu. *Jevení se* fenoménu se nedá oddělit od jeho *značení*, které odkazuje k proklama-torické, kerygmatické intenci myšlení. Každý fenomén je diskurz nebo fragment diskurzu. / Myšlení proto může dosáhnout individuálního jen oklikou přes to, co je univerzální.“ Tamže, s. 240nn. (Fr. text, s. 308nn: „[L]a philosophie husserlienne qui restitue à l'être ses droits contre toute confusion possible entre pensée et objet, pose aussi la pensée comme conférant un sens idéal à l'être. Sans ce sens idéal, l'être ne saurait se montrer. Conférer un sens à l'être, n'est ni moins fort, ni plus fort que créer de l'être. (...) La conscience confère un sens, non pas en hypostasiant l'immanent donné, mais en prenant le donné «pour ceci» ou «pour cela», qu'il soit immanent ou transcendant. Prendre conscience, c'est «prendre pour...». Prendre pour..., poser comme..., indetifier dans le multiple, est le propre de la pensée en tant qu'elle se distingue de la simple sensibilité. (...) Être pris pour ... être entendu ou prétendu ou maintenu comme ceci ou comme cela, c'est, pour ce qui apparaît, avoir une sig-

mame skrze význam (ako nejaké); intencionalita je zdrojom významu. Preto nedosahuje jednotlivinu (singularitu), ktorá je bez tohto významu.

(4) Vnímať niečo ako niečo je možné na základe podržania počitkového obsahu ako v čase jednotného.⁵⁴¹ Danosť jednotliviny nie je bezprostredná, pretože odkazuje na mienenia, ktoré prekračujú aktuálnu fázu prežívania daného obsahu. Preto nevnímame túto jednotlivinu: vnímané je v istej miere ideálne.⁵⁴² Jediné, čo máme bezprostredne (čo ešte nie je intencionalne vnímané), je pôvodná impresia.⁵⁴³ Tento posledný bod je vzhľadom k vnímaniu zvuku snáď najviac zásadný.

Naznačené kritické body Lévinasa vedú k odmietnutiu intencionality ako spôsobu vzťahovania sa k zmyslovo vnímanému. Jeho vlastná koncepcia sa potom odráža od možnosti, ktorú u Husserla zahliadol: možnosti, že vo vedomí existujú stavy, ktoré nie sú vedomím niečoho – počitky. Intencionalita vnáša zmysel do inak nesformovaných počitkov, ktoré preto nepodávajú jednotlivé v jeho pôvodnosti, sú už uchopované skrze tento zmysel (ide podľa neho o prvotný zrod diskurzu). Lévinas chce rehabilitovať počitky tak, aby poskytli

nification. Mais ce qui apparaît, ne peut apparaître en dehors de la signification. L'*apparaître* de phénomène, ne se sépare pas de son *signifier*, lequel renvoie à l'intention proclamatoire, kerygmaticque de la pensée. Tout phénomène est discours ou fragment d'un discours. / Dès lors, la pensée ne peut atteindre l'individuel que par le détour de l'universel.“)

⁵⁴¹ „Trvající počitek se rozvíjí v tomto proudu [vnitřního času], avšak jestliže je v oné multiplicitě vzájemně se vylučujících okamžiků pociťován jako identifikovatelná jednota, je to proto, že v každém okamžiku – díky jisté imanentní a specifické intencionalitě – se *ve zkratce* podržuje celek tohoto počitku.“ Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“, s. 244.

⁵⁴² „[P]okud je myšlení minimální odchylkou mezi pociťujícím a pociťovaným – což možná je definice procitnutí či samotného plynutí času; pokud původní jevení koinciduje s touto odchylkou či s tímto probuzením právě tím způsobem, že to, co se ukazuje, se už muselo ztratit, aby bylo znovunalezeno vedomím – vedomím, které je touto permanentní ztrátou a znovunalezením – touto „anamnésis“; pokud to, co se ukazuje – byť by to bylo singulární –, je kvůli této ztrátě bytostně odkázáno na identifikaci, pak singulární i zde, v tomto znovunalezení, bude idealitou.“ Lévinas, E. „Řeč a blízkost“, s. 242. (Fr. text, s. 310: „[S]i la pensée est minimal écart entre sentant et senti – ce qui est, peut-être, la définition du réveil ou la fluence même du temps; si l'apparaître originel coïncide avec cet écart ou avec ce réveil de telle façon précisément que ce qui se montre doit déjà avoir été perdu pour être retrouvé par la conscience – la conscience étant cette perte permanente et ces retrouvailles – cette «anamnésis»; si ce qui se montre – fût-il le singulier – reste essentiellement à identifier, à cause de cette perte, le singulier, là encore, dans ces retrouvailles sera idéalité.“)

⁵⁴³ „Pouze původní imprese je prosta vší ideality. (...) Z původní imprese ... vychází intencionalita retencí; původní imprese je však non-idealita par excellence. Nepředvídatelná novost obsahů, které se vynořují v tomto zdroji veškerého vědomí i bytí, je původní plození (Urzeugung), které si zaslouží být zváno absolutní aktivitou, genesis spontanea, zároveň je však vyplňováno mimo jakékoli předvídání, očekávání, ... a v důsledku toho je skrz naskrz pasivitou, receptivitou „jiného“, jež proniká do „stejného“, je životem, a nikoli „myšlením“.“ Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“, s. 247n.

vodítko k intencionalitou nesformovanej jednotlivine, ktorá ešte nemá zmysel, a situovať tak pôvodný kontakt s jednotlivým mimo diskurz. Dospieva k etickému vzťahu s jednotlivinou a k tzv. pôvodnej reči, ktorá sa odohráva v blízkosti.⁵⁴⁴ V etickom kontakte s jednotlivým má byť zachovaný „primordiálny charakter počítka samého“⁵⁴⁵. Pôvodná impresia má byť zdrojom jednotlivého ako absolútne iného, ktoré ešte nie je sformované intencionalitou.

Je však veľmi obtiažne dať pozitívnu náplň tomu, čo znamená etický (neintencionalný) vzťah k jednotlivému ako inému a čo ním je. Je to niečo, čo ešte pre nás nemá zmysel, ale s čím sme „v kontakte“. Priestor pre chápanie netematizovaného kontaktu poskytuje bod pôvodnej impresie: „jednotlivým“ by

⁵⁴⁴Por. pasáž o zmenenej úlohe počítka: „[J]e ovšem otázkou, zda vidění, i ve své intelektuální funkci, ztratilo úplně svůj jiný způsob významovosti a zda zejména výraz „jíst očima“ má být pokládán za pouhou metaforu. Je třeba si položit otázku, zda veškerá transcendence je věcí intelektu. Jestliže se např. chuťový počitek skutečně nevyčerpává ve vědění týkajících se chutí, pak nadbytek smyslu nepochází z vědomí fyzicko-fyziologického procesu vyživování ani z vědomí s tím spojených aktů – kousání, žvýkání, atd. Vlastní význam chuťového počítka spočívá svým způsobem v „proražení“ shromážděných vědění, aby se proniklo jakoby do intimity věcí. Nic tu nepřipomíná pokrytí míněného daným, jak by to vyžadoval husserlovský pojem vyplnění. (...) Zvolili jsme příklad chuťového počítka, protože ve všech formách smyslovosti se opět najde toto schéma konzumace a protože pocítovat svět je vždy určitým způsobem, jak se jím žít. / (...) V kontaktu jsou věci blízké (...) Konkrétno jakožto smyslové je však bezprostředností, kontaktem a řečí. / (...) Tento vztah blízkosti, tento kontakt, nepřevoditelný v noeticko-noematické struktury, v němž veškeré předávání sdělení ... má předem už své usídlení, je původní řečí, řečí beze slov či vět, čistou komunikací. (...) Blízkost za hranicemi intencionality, to je vztah s Bližním v morálním smyslu slova.“ Lévinas, E. „Řeč a blízkost“, s. 246-249. (Fr. text, s. 316-319: „[O]r, on peut se demander si, même dans sa fonction intellectuelle, la vision a complètement perdu son autre manière de signifier et si, notamment, l'expression «manger des yeux» doit passer pour pure métaphore. Il faut se demander si toute transcendence ressort à l'intellect. En effet si, par exemple, la sensation gustative ne s'épuise pas en savoirs portant sur les saveurs, le surplus de sens ne revient pas à la conscience du processus physico-physiologique de l'alimentation ni à la conscience d'actes associés – morsure, mastication, etc. La signification propre de la sensation gustative consiste en quelque façon à «percer» les savoirs recueillis pour pénétrer comme dans l'intimité des choses. Rien n'y ressemble au recouvrement d'un visé par un donné, comme l'exigerait la notion husserlienne du remplissement. (...) Nous avons choisi l'exemple de la sensation gustative, parce que dans toutes les formes de la sensibilité se retrouve ce schéma de la consommation et que sentir le monde est toujours une façon de s'en nourrir. / (...) Dans le contact, les choses sont proches ... (...) Mais le concret en tant que sensible est immédiateté, contact et langage. / (...) Cette relation de proximité, ce contact inconvertible en structure noético-noématique et où s'installe déjà toute transmission de messages. ... , est le langage originel, langage sans mots ni propositions, pure communication. (...) La proximité par-delà l'intentionnalité, c'est la relation avec le Prochain au sens moral du terme.“) Por. Sartrovu kritiku chápania poznania ako „požierania“ sveta, in: Sartre, J.-P. „Základní myšlenka Husserlovy fenomenologie: Intencionalita“. Překlad P. Horák. *Filosofický časopis*, roč. 49, č. 4, 2001, s. 618-620.

⁵⁴⁵Lévinas, E. „Řeč a blízkost“, s. 246. Fr. text, s. 315: „Primordial de la sensation elle-même.“

bol komplex počítok (je otázne, v akom zmysle), ktoré máme pri aktuálnom akte vnímania; vnímali by sme v čase rôzne komplexy počítok, ale nepriradzovali ich k „identickému pólu“ (zmyslu) jednotliviny. To znamená, že pôvodný kontakt je neštrukturovaný, chaotický.⁵⁴⁶ Z toho plynú nasledovné problémy:

(1) Takto silne chápaná pôvodnosť neumožní založiť zmysel jednotlivého „pre nás“, ani jeho zmysel ako „iného“. Samotné počítok nemajú zmysel, nemôžu zmysel zakladať. Nemôžeme ukázať zmysel jednotlivého bez ohľadu na osobu, ktorej sa zmysel ukazuje.

(2) Ak Lévinasovi ide o *otvorenosť prijímať* jednotlivé ako iné,⁵⁴⁷ je nejasné, nakoľko sa takýto pasívny subjekt, ktorý pri kontakte s jednotlivým nič nekoná (nemieni jednotlivé skrze zmysel), líši od príjemcu empirických dát (počítok) a v čom môže byť založená jeho *vzťahovosť* k inému.

(3) Lévinasovo chápanie jednotlivého, ktoré má mať iný zmysel, než ten, ktorý mu v mienení priradujeme, zmiešava dve chápania „zmyslu“: (a) identifikujúci zmysel „toto ako toto“ (Husserlov „predmetný pól“); (b) „zmysel“ ako bližšie určenie (Husserlov *Gegenstand im Wie*). Prvý zmysel akoby mal vyčerpávať druhý. – Nadbytok významu jednotlivého vzhľadom k vedomiu však nie je hranicou fenomenológie, k čomu Lévinasova kritika smeruje.⁵⁴⁸ Husserl

⁵⁴⁶Druhý spôsob, ako chápať nesprostredkovaný vzťah (kontakt) s jednotlivinou, ktorý Lévinas naznačuje v poznámke pod čiarou v „Reči a blízkosti“, s. 245, pozn. 4, je nasledovný: jednotlivina sa nám v blízkom kontakte dáva tak, ako u Malebrancha chápanosť (intelekt) pozná Boha, bez toho, že by mal jeho ideu (fr. text, s. 314, pozn. 2); Boh je sám sebe svojou ideou. Jednotlivina je tu netematizovaná, neidentifikovaná, je absolútna. – Pôvodná reč zmyslového vnímania by tak bola analogická k mystickej skúsenosti. V mystickej modlitbe zjednotenia s Bohom, ako o tom píše sv. Jan od Kríža či sv. Terézia Avilská, sa Boh zjavuje človeku bez toho, aby ho človek nutne vnímal a vedel o ňom, v tzv. temnej noci ducha. Pri zmyslovom vnímaní je však situácia zásadne odlišná: keď vnímame, máme o tom, čo vnímame aspoň implicitné vedomie.

⁵⁴⁷Por. zvl. Lévinasov výkad etického vzťahu na hraničnom príklade utrpenia a smrti: „[S]mrt nelze nikdy vzít na sebe; smrt přichází. / [P]ouze bytí, které utrpením dospělo ... ke vztahu ke smrti, se ocitá na půdě, kde se vztah k jinému stává možným. / Jak lze podat definici subjektu, která by nějakým způsobem vycházela z jeho pasivity? (...) [V] tomto vztahu bude samo místo času. (...) [T]ento vztah je vztah k druhému.“ In: Lévinas, E. *Le temps et l'autre / Čas a Jiné*. Překlad Z. Hrbata. Praha: Dauphin, 1997, s. 101-139, s. 111, 115, 135.

⁵⁴⁸Podobnú námietku ako Lévinas vzniesol J.-L. Marion: je potrebné oslobodiť dávanie od horizontu fenomenality, lebo „stálosť predmetného pólu a jeho predbežné ohraničenie v horizonte“ neumožňuje „vystúpeniu čohokoľvek autenticky nového“; a pokúsiť sa ponímať dávanie tak, aby fenomény „presahovali horizont a nie sa do neho začleňovali“ (Marion, J.-L. „Bytnosť fenoménu. Pasáže z díla Etant donné.“ Překlad R. Zika. In: Novotný, K., cit. d., s. 257-301, s. 275 a 277). „Určité fenomény by se mohly jevit pouze tak, že by se rozvíjely na hranicích fenomenality – ba že by si s nimi pohrávaly.“ (s. 277) Ide o tzv. „saturované fenomény“ (s. 287 a ďalej), ktoré sú „esenciálnou podobou fenomenality“. Ide o fenomén udalosti, idolu (obrazu), žitého tela a ikony (Druhého); ktoré Marion vymedzuje voči tzv.

chápe vnímanie jednotlivého ako neukončený proces s otvoreným horizontom konštitúcie. „Toto ako toto“ je síce zakladajúcim (predmetným) „zmyslom“, ale nie vyčerpávajúcim.

(4) Teoreticky je mysliteľný moment pôvodnej impresie v izolácii, ako taký, ktorý ponúka nesformované „iné“. Prakticky však nie je možné časovosť vedomia (Husserlov popis) odmyslieť z úvahy a založiť prístup k veciam tak, *akoby* časovosť rolu nezohrávala. I keď subjektívny život pozostáva zo stále nových pôvodných impresií, tie nie sú dané na sebe nezávisle, ale ako súvislosť.

I preto je možné pochybovať o tom, nakoľko Husserlova primárna impresia mala umožňovať prienik pôvodných, teda neintencionálnych dát, ako upozorňujú Shaun Gallagher a Dan Zahavi vo vyššie citovanom texte „Primal Impression and Enactive Perception“,⁵⁴⁹ čo je bod, ktorý sme doteraz nechávali bokom. Odvolávajú sa na Husserlove neskoršie rukopisy z Bernau (1917-1918),⁵⁵⁰ primárnu impresiu vykladajú ako podmienenú súvislosťou, čiže prostredníctvom kontextu retencie a protencie, ktorú primárna impresia vyplní alebo nevyplní. Primárna impresia neposkytuje surové dáta, ako predpokladá Lévinas a nikdy nie je „holá“, ale je sama informovaná retenciami vnímaného a retenovanými protenciami: „Vedomie nie je jednoducho pasívnou recepciou prítomného. Ustanovuje prítomnosť tým, že konštituuje jej zmysel v tieni toho, čo bolo práve zakúšané a vo svetle toho, čo predvída.“⁵⁵¹ Primárna impresia zároveň informuje prebiehajúci protencionálny proces, teda konštituuje subjektívnu podobu reality danej prítomnosti. Napríklad, objektívne ten istý tón znie v rôznych skladbách subjektívne inak.⁵⁵² Primárna impresia nie je podľa toho pasívnym prienikom reality do vedomia, ktorá sa následne vedomím spracuje.

Primárna impresia nie je ani statická, nejde o nové „plus“ k retencii (reten-

„bežným“ fenoménom (predmety fyziky a prírodných vied) resp. fenoménom „chudobným na názor“ (fenomény formálneho názoru v matematike a logike). – Avšak aj saturovaný fenomén, ak má mať nejaký zmysel, sa musí dávať niekomu, kto dané syntetizuje v rámci jedného predmetného pólu. – Za Marionovou kritikou stojí potreba dosiahnuť pravdu. Marion sa len ťažko vyrovnáva s predstavou, že by pravda bola ideálom, ku ktorému myšlienková intencia smeruje, ale plne ho nenadobúda, pretože adekvácia mieniacej intencie a vyplňujúceho názoru je limitným prípadom: „To, čo udivuje, [spočíva] ve skutečnosti, že adekvace ... zůstává ... čistým ideálem ... [A]však, nestala by se spolu s ní vzácnou či jedním rázem nedosažitelnou rovněž pravda? (...) Proč by měla adekvátní evidence zůstávat většinou hraničním, ba vyloučeným případem?“ Tamže, s. 279n.

⁵⁴⁹Gallagher, S. a D. Zahavi, cit. d., s. 83-99, zvl. s. 91nn.

⁵⁵⁰Husserl, E. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein*, cit. d.

⁵⁵¹„Consciousness is not simply a passive reception of the present; it enacts the present, constituting its meaning in the shadow of what has just been experienced and in the light of what it anticipates.“ Gallagher, S. a D. Zahavi, cit. d., s. 95.

⁵⁵²Tamže, s. 92n.

cia + primárna impresia + protencia), nejde o sukcesívne a odlišené časti, ale o dynamický amalgámový proces, ktorého fázy sa navzájom prelínajú a zmnožujú. Husserlova prítomnosť v rámci výseku primárnej impresie nie je statickým momentom, je dynamická a komplexná.⁵⁵³ Časové vedomie má fraktálny charakter,⁵⁵⁴ v samotnej primárnej impresii sa opakuje štruktúra retencií a protencií. Ide o charakteristiku, ktorá má význam zvl. pri pohľade na psychologicky orientované analýzy času, ktoré prítomnosť chápu ako izolovateľný výsek času, majúci svoje trvanie.

Zhrňme to: napriek tomu, že Lévinasova kritika dobre vystihuje, aký je problém s Husserlovým chápaním intencionality ako spôsobu vzťahovania sa k skutočnostiam, v jej závere by nemalo stáť (zvl. v našom kontexte) odmietnutie intencionality z toho dôvodu, že žiadna skutočnosť sa nám nedáva ako totožná alebo ako iná a teda že náš spôsob vnímania nie je adekvátny. Iste, možnosť identifikovať toto ako toto vo vedomí je na jednej strane obmedzením – pretože nie je ničím, čo by sme vnímali na veci, a teda je otázne, nakoľko nám dáva zakúšať vec takú, aká je. Keby sme však opustili možnosť hovoriť o jednotnom zmysle, ktorý podľa Husserla vedomie udeľuje v čase vnímaným obsahom, stratili by sme možnosť hovoriť o vnímaní jednotlivín a udalostí, ocitli by sme sa v stave chaosu. Zároveň ide o možnosť, vďaka ktorej vidíme, že bez zmyslu, ktorý intencionalne vnímaným skutočnostiam udeľujeme, by sme neboli schopní existovať vo svete vecí, ktoré sú stále iné.

Ako alternatívnu interpretáciu Lévinasovej kritiky je možné navrhnúť, že štruktúra vnímania nás *limituje* v možnosti hovoriť o „prirodzenosti“ vecí, ktorú predpokladáme. Zároveň však pôvodnú predstavu prirodzenosti umožňuje korigovať, opúšťať a nahrádzať novou.

Husserlove analýzy zároveň umožňujú hovoriť o neúplnosti zmyslového vnímania ako jeho znaku, čo pripomína spôsob vzájomného dopĺňania sa zrakového a zvukového modelu pri popise vnímania.⁵⁵⁵ Spôsob, akým Husserl charakterizuje vnímanie vecí je tak z istého pohľadu básnický, zahŕňa obojstrannú ambivalentnosť zmyslu zo strany vecí a vnímajúceho. Už na rovine jednoty vnímanej jednotliviny si všimneme akýsi nadbytok zmyslu voči vnímanej veci (objektuálne, zrakové „toto“), ale zároveň nedostatok (plnosti) zmyslu jednotliviny voči vedomiu, ktorá prijatý zmysel s novým kontaktom opäť obohacuje

⁵⁵³ „The unity of consciousness at this level is not a static unity, or an additive kind of unity, but an enactive unity.“ Tamže, s. 95.

⁵⁵⁴ Tamže.

⁵⁵⁵ Naproti tomu, Lévinasova a Marionova charakteristika vnímania sa javí ako statická, nakoľko preferuje danú a teda vnímateľnú dokonalosť (hotovosť) vnímaného.

či mení (udalostné, zvukové „už nie toto“). Nedokonalosť vnímania u Husserla ide ruka v ruku s jeho procesualnosťou (každým ďalším vnímaním jednotliviny, „tohto“) a teda neukončenosťou a nehotovosťou (avšak zároveň s istým zmyslom, ktorý je daný zmysluplným smerovaním vnímania v kontexte aktivity). Takto chápané vnímanie vystihuje skúsenosť, v ktorej zakúšame síce niečo rozpoznané, ale nanovo.

6.3 Záver: Zvuk, zrak a ticho

Andrej Tarkovskij v eseji *Zapomenutý čas* hovorí o filme ako o médiu času, čo dáva do kontrastu s tvrdením, že médiom času je hudba.⁵⁵⁶ Hudba nie je médiom času práve pre jej prchavosť: čas v hudbe sa sústreďuje do unikajúceho okamihu, zatiaľ čo prežívaný čas má vždy diskretnú podobu konkrétnej skúsenosti. Film ilustruje čas, pretože ukazuje čas s konkrétnym tvarom, do ktorého je vďaka nemu možné sa vrátiť, podobne ako sa v pamäti vraciame k určitej udalosti a dotvárame tým čas. Film umožňuje a predlžuje skúsenosť s časom, ktorý je naplnený určitým zmyslom. Kusy zmyslu sú „hrudami času“. V reálne prebiehajúcim čase tak existuje nehybnosť,⁵⁵⁷ čo je myšlienka, ktorú naznačuje tiež Agamben. Nehybnosť, zastavenie ako náplne zmyslu sú zároveň umožnené plynutím.

Ako oko, tak pamäť sú napriek schopnosti zachytiť vystavené deštrukcii (čo do povahy zvukovej) zo strany toho, čo zachytávajú. To ústi v paradoxne plodnú možnosť vzniku niečoho nového, čo zachytené stavia do iného svetla a dáva mu nový dych. Vzhľadom k tomu sa nielen o posluchu, ale ani o pohľade nedá hovoriť ako o objektívnom procese, ktorý predstavuje myslí úplné entity.

Čas je na jednej strane popisovaný ako kontinuum, prechod, plynutie. Čas vyplnený udalosťami je spoluurčený kvalitatívne, zmyslom a trvaním vnímaných udalostí, celkov (ktoré sú opäť tvorené kontinuitou súvislosti medzi „toto“ a „toto“, fázami „predtým“ a „teraz“ ako dvoma fázami tej istej vnímanej skutočnosti). Otázka, či je čas homogénny alebo heterogénny, potom nie je úplne adekvátne. Čas je obojím naraz: je *plynutím* okamihov, ktoré sú „materiou“ či látkou času, zároveň určeného fázovaným *zadržaním* okamihov, trvaním vnímaného zmyslu syntetickej povahy. Melódia či iná udalosť, ktorú vnímame, nie je len sumou častí – tónov, ale kvalitatívne iným celkom. Syntetický zmysel má však povahu kontinua a nie je rýdzo diskretný.

Zvukový ani zrakový model vnímania tak nie je každý zvlášť postačujúci.

⁵⁵⁶Tarkovskij, A. A. *Zapečatený čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 61-84, s. 67.

⁵⁵⁷Tamže.

Behom pozorovania statického objektu sa síce objekt nemení, ale vnímanie sa mení. Pri počúvaní zvuku sa zvuk mení, ale je možné vnímať jeho začiatok, priebeh a koniec (zvuk ako súvislosť). Popis, ktorý vystihuje problém vnímania udalostí v čase, je zvukovo-zrakový.

To je, zdá sa, spôsob ako je možné hovoriť aj o vnímaní ticha. Vnímať ticho medzi zvukmi znamená vnímať ticho a zvuky ako neperiodické prejavy, udalosti plynutia, ktoré sú – avšak len v určitom zmysle – ohraničiteľné na základe vedomím syntetizovaného zmyslu. Zvuky a tichá majú povahu udalosti (sú „zvukové“, sú viac podobné dymu či vôni než dotýkaniu sa, ktoré je vymedzené hranicami dotýkaného),⁵⁵⁸ no môžeme o nich hovoriť ako o celkoch na spôsob videných objektov. Je to zmysel či hľadisko vnímajúceho subjektu, ktorý postihuje skutočnosť, hoci sa mu vymyká.

Prostredníctvom vnímaného zmyslu (ktorý tvorí *identitu vnímanej skutočnosti* vo vedomí, nejde o interpretatívny zmysel, ako sme videli u Husserla) vedomie oddeľuje dve skutočnosti (udalosti) ako odlišné (a tým ako vzájomne súvisiace) a stanovuje im hranice. Inými slovami, udalosti sú odlišné, nakoľko je vo vnímaní zdá sa prítomný zárodočný prvok kategoriálneho myslenia („tento“ zvuk, „toto“ ticho, „iné“ ako zvuk) a teda poznania. Hranice medzi zvukmi či zvukmi a tichom majú kategoriálnu (zrakovú) povahu v takomto zmysle, a to, že zvuky a tichá tvoria kontinuum, to nijak neznemožňuje.

Stále hovoríme o vnímaní ticha relatívneho, ktoré je založené na počutí kontrastu. Zmysel ticha je spočiatku tvorený zvukom a jeho absenciou, je vymedzený negatívnou asociáciou. Hoci tento zmysel vnímame (počujeme ticho), nie je nám daný na spôsob počutého *objektu*: absencia nie je predmetom či udalosťou, vedomie nemôže priamo syntetizovať negatívny zmysel „ticho-absencia“. Vnímaná privácia však modifikuje doteraz vnímanú skutočnosť. Pri zakúšaní negativity, privácie, zároveň vnímame niečo pozitívne, ako to naznačil Matthew Soteriou – zlom dvoch udalostí zvukového pléna.

Tento popis však nie je úplne presný, nakoľko zakúšanie ticha nie je umožnené len časovosťou sluchového poľa, ale tiež schopnosťou vnímať odlišnosť kvalít a syntetizovať ich ako náležiacie k sebe resp. ako oddelené. Možnosť zakúšať ticho, priváciu a spolu s ňou istú pozitivitu, je daná možnosťou vnímať zmenu zmyslu, krátky kontakt zvuku s jeho zánikom. Vnímané ticho nezahŕňa len prítomnosť a neprítomnosť zvuku, ale samotnú hranicu, zlom dvoch zvuko-

⁵⁵⁸ „[S]ound's boundaries lack clarity, spreading in the air as they do or arriving from hidden places, and its significance potentially vague, closer to perfume or smoke than the solidity of touching another person, understanding a conversation, or eating a meal.“ Toop, D. *Sinister resonance*, s. 36.

vých udalostí. Vnímať ticho znamená vedome vnímať zvukové udalosti: udalosť nastáva a končí, nebola a je. Ticho zahŕňa vlastne vnímanie *troch* skutočností: zvuku (prvý zmysel), privácie zvuku (druhý, negatívny zmysel, obsahovo vymedzený prvým) a zmeny, diferencie zmyslu, ktorá k tichu na prvý pohľad nenáleží, ale náleží k nemu nutne.

Z tohto hľadiska je integritou ticha byť fenoménom okraja, hranice či limity, ktorá, ak hranicu nechceme chápať konceptuálne (ako rez, sek), nie je v podstate zraková (vydeliteľná), pretože v sebe zahŕňa vrstvené prekrývanie (zmyslu), ktoré je videniu nevlastné (dva objekty v zákryte nevidíme, alebo ich nevidíme celé, narozdiel od zvukov). Fenomén ticha ako hranice však nemá ani povahu čisto zvukovú, hoci povaha hranice je tu blízka hranici v počutí zvukov. Má predsa len inú povahu. Vrstvené prekrývanie zvuku a ticha zahŕňa zvláštne prekrývanie sa troch zmyslov, ktoré sú od seba odlišiteľné, na sebe závislé a bez seba nemožné. Zvuky sa tiež prekrývajú a je rovnako obtiažne určiť medzi nimi jasné hranice. Povaha ticha sa však, explicitnejšie než zvuky, týka zároveň mysle. Fenomén ticha nás stavia do skúsenosti prechodu medzi zmyslovým a mysleným, práve preto, že sa týka zakúšania privácie.

Čo znamená vnímať, že neznie zvuk, do tej doby, kým začujeme zvuk ďalší? Ide o krátky okamih, ktorý je možný snáď v akomsi predĺžení vnímať vo zvukovej komore. Vedomie zlomu zvuk/ticho ešte nie je vedomím niečoho následne vnímaného, čo zlom okamžite nahradí. Je možné pokúsiť sa myšlienkovy ostať pri samotnom zlome, ktorý v nás zotrúva. To znamená pokúsiť sa porozumieť pojmu privácie, ktorým ho vyjadrujeme.

Prekrývanie zvuku s tichom (vo vnímaní) sa deje na dvoch odlišných rovinách, takmer súčasne. Povedané Husserlovým jazykom, počutá privácia je retenovaná v pamäti. V retencii však už k ničomu aktuálne (práve) vnímanému neodkazuje, ako každá iná retencia. Zatiaľ čo sa však pri počúvaní zvuku totožnosť retencie ako retencie „tejto“ udalosti nanovo potvrdzuje na ňu nadväzujúcou primárnou impresiou, ktorá je zároveň primárnou impresiou „tohto“ vzhľadom k minulej retencii (pamäť podľa toho pracuje ako kúzelník, pridávaním momentov, ktoré už k ničomu neodkazujú, vzniká originérna danosť, niečo *skutočne bolo* vnímané), pri tichu sa nič také neodohráva.

Čo *bolo*? Privácia pojmovo zachytáva skúsenosť zvuku a jeho chýbania, ktorá je okamžitá: zlom je hranicou a tá nemá trvanie. Na počutý zlom nenadväzuje ďalší moment, ktorý by o ustání zvuku umožňoval hovoriť ako o vneme vo vlastnom zmysle slova. Naša pozornosť je upútaná priváciou zvuku, ktorú už však nevnímame, ale sme si jej ešte vedomí. Privácia zvuku vo vedomí je vyprázdnená: vlastný zmyslový obsah nemá a pôvodný zmyslový obsah sa

„nepridáva“ k jej retencii (zvuk už neznie). V tomto ohľade vzťah chýbania k zvuku prestáva byť zjavný. Privácia je okamžitá a akonáhle nastane, stráca sa z domény zmyslového. Vedomie privácie zvuku v retencii, práve-spomienka na priváciu je akoby zárodkom vzniku negatívneho pojmu: vieme *hovoríť* o zlome dvoch udalostí, ale naša výpoveď nepostihuje niečo, čo je alebo čo sa odohráva, lebo zlom ani nie je, ani sa neodohráva. Vždy len *bol* vnímaný (kým si ho všimneme, je preč), no predsa je vo vedomí. Negatívny pojem akoby zachycoval túto skutočnosť. Skúsenosť hranice zvuku a ticha tak má dve stránky, obe vyjadrené pojmom ticha, avšak odlišne: hranice/ticha ako privácie (čím zdôrazňujeme procesualitu) a ticha ako negácie (čím zdôrazňujeme finalitu tejto skúsenosti). Vyjadrená v druhom zmysle, začína sa celá skúsenosť javiť ešte inak.

Konkrétne napätie, lámanie sa dvoch udalostí, citelné v pojme privácie, nie je v pojme ticha ako absencie tak zreteľne obsiahnuté. V tichu myslenom ako negácia zvuku sa stráca konkrétnosť skúsenosti s *týmto* zvukom. Dalo by sa snáď povedať, že ticho ako negácia je pojmom, ktorý je únikom z myslenia bezvýchodiskovej situácie vnímania hranice. Nevieme ju popísať a porozumieť jej, myslieť ju zreteľne, pretože je práve vnímaním niečoho, čo bolo, ale nikdy netrvalo a čo sa preto nutne zmení (v myslení), keď tomu dáme tvar pojmu. (Samotné vyslovenie pojmu privácie trvá dlhšie než vnem, ktorý vyjadruje, čo navodzuje dojem, že *je* taká skutočnosť, ktorú označuje, hoci ona *nie je*.) Pojem privácie, hoci je v tomto zmysle neadekvátny, nakoľko je pojmom, predsa obsahovo zadržiava a naznačuje vnímané napätie v tejto situácii. Pojem negácie toto konkrétne napätie uvoľňuje, už sa ho netýka.

Negácia je *nesamostatná* forma myšlienky, je to pojem, ktorý nič *vlastné* v sebe zo zvuku nemá. Vyjadruje v tomto kontexte niečo, čo prišlo do vedomia a zotrúva v ňom v akejsi reziduálnej podobe záporu: zvuk, v širšom zmysle udalosť. Negatívny pojem zároveň má svoju vlastnú povahu: ticho sa netýka už len tohto jedného zvuku, ale zvuku obecné, rôznych, všetkých zvukov. Tým sa otvára možnosť myslieť skúsenosť so zvukom či s udalosťou ako takou. Ticho v tomto zmysle je paradoxne vždy pojmom vyjadrujúcim plnosť náhradných udalostí, ktoré ho vymedzujú a činia ho zrozumiteľným. Zmysel negatívneho pojmu ticha postihuje viac, než čo bolo práve vnímané, je širší (plnší), hoci nepriamy, nevlastný; týka sa vedomia, mysle, nie vnímania.

V istom ohľade je tak pokus o zachytenie skúsenosti s priváciou v negácii nezdarovaný. Ticho je neúspešný, nevýstižný pojem, nakoľko nie je možné myslieť alebo vnímať nič, absenciu, ku ktorej pojem (čo do významu) referuje, aby sme pritom zároveň nemysleli (nevnímali) niečo. Napätiu pôvodne vnímanej

privácie sa tak uniknúť nedá, nakoľko sa vracia v opačnom smere. Negatívny pojem ticha nemôže stáť sám o sebe a popisovať vlastnú *skutočnosť*, napriamuje sa od práve stratenej positivity k pozitivite novej. Vyjadrené expresívne, ani svet zmyslovosti, ani svet mysle nemôže zničiť prázdnotu.

Ticho ako negatívny pojem vyrastá zo vzťahu k zmyslovej skúsenosti (z privácie). Zahŕňa v sebe implicitne (v genealogickom zmysle) prechod či zmenu, zlom vnímaných udalostí, ktoré netvoria jeho *význam* (nepriamym významom ticha je zvuk, priamym je absencia, ktorá sa však nedá sama o sebe myslieť). Zmena, hranica vnímanej udalosti však tvorí akýsi pôvod či základ ticha *ako negatívneho pojmu*. Vnímanie celkov a ich hraníc je umožnené kategóriami, ktoré nie sú vnímané „na“ vnímaných udalostiach či jednotlivinách (z hľadiska vnímania je možné hovoriť o udalostiach aj v tomto prípade) – totožnosťou a rôznosťou, ktoré sú prepojené v pojme hranice. V zmysle genealogického vymedzenia ticha ako pojmu, bez ohľadu na konkrétny význam spätý so zvukovosťou, ticho vyjadruje skúsenosť s udalosťou v jej hraničných polohách (skúsenosť privácie): je – nie je, nebolo – je. Ticho z tohto hľadiska zachytáva skúsenosť vnímania hranice udalosti v širšom, obecnnejšom zmysle. Označuje *skúsenosť*, keď predmetom vnímania je samotná existencia vnímaných udalostí a ich zánik a nahradenie udalosťami novými.

Negatívny pojem ticha, chápaný v súvislosti s okamihom zmeny zvuku na ticho, tak umožňuje myslieť pôvod metaforickej reči, ktorá sa s tichom spája ako s označením pre plnosť, či už myslenú alebo vnímanú.

Takto chápané ticho (o ktorom by bolo možné hovoriť ako o „verzii času“) je bez časového vnímania nemysliteľné, ale s vnímaním času netotožné. Ide o ticho plné „hraníc“, resp. zmyslu. Také ticho je plnosťou, je „hlučné“. V tomto zmysle nejde o prázdny, ale vždy plný súbor s množstvom dát, ktorý si vďaka týmto dátam môžeme uvedomiť. Krátku ilustráciu myšlienky o tichu ako o vnímaní udalostí predostrieme v nasledujúcej kapitole.

7 Ticho obrazu, hlučné ticho času (David Toop)

David Toop hovorí o obrazoch ako o tichých⁵⁵⁹ a o vnímaní ticha (okrem iného) na základe obrazu. Obrazy sú častokrát plné hluku, ktorý uchováva v pamäti, reprezentujú, a ktorý pri pohľade na nich z nich uniká, hoci nemá objektívne znenie a počujeme ho len v hlave.⁵⁶⁰ Znenie zvukov – tých skutočných, ktoré do pozorovania obrazu vstupujú zvonku, a tých imaginatívne počutých – nie je kontrolovateľné. Zároveň sú však obrazy plné ticha. Hluk zvukov je zachytený a zastavený v čase. Zvuky, ktoré vnímame, môžeme variované vnímať vďaka tomu, že sú v tichom médiu ustálené, podržané pre budúcnosť. Obrazy, ktoré odkrývajú svet zvukov, nám zároveň pripomínajú, že myšlienková činnosť, ktorú pohľad podnecuje, verne kopíruje povahu zvuku a sluchového vnímania.⁵⁶¹ Sluchové vnímanie a myslenie je podmienené neustálymi zvukmi, udalosťami, ale zároveň je schopnosťou zachytávať, triediť a pamätať si počuté a myslené.

Že obraz je tichý, to neznamena len to, že sám nevydáva zvuk, znamená to, že pohľad divácej sa na obraz je tichý. Oko mlčky „naslúcha“ obrazu a umožňuje, aby obraz vo vnímaní trval a nadobudol špecifickú skutočnosť v čase, zrkovú a zvukovú. Ide o metaforu pre stíšenie, posluch či nerozptýlený pohľad, ktoré sú nutné, keď chceme počúvať či dívať sa. Ako zobrazujú viaceré maľby zo série holandského maliara Nicolaesa Maesa (1634-1693), na ktoré Toop odkazuje,⁵⁶² akt naslúchania, stíšenia je zároveň doprevádzaný akýmsi ustrnutím v nehybnej póze, z ktorej je možné počuť a nebyť počutý a ktorú prípadný pohyb ohrozuje a prezrádza. Ticho obrazov je spojené s nehybnosťou, ale zároveň s dynamikou – bez pohľadu, ktorý sa na obraz upiera, zobrazené zvuky nemajú zmysel, neznejú pre nikoho. Obraz, keďže je sám tichý, je pred-

⁵⁵⁹ „[T]he painting is of course silent. . . “ Toop, D. *Sinister resonance*, s. 72.

⁵⁶⁰ „[W]hat fascinates me also is the unknown unspeakable – the way of hearing through which we can listen and hear a rather complex auditory environment transmitted over a lengthy historical delay, even though in actuality we hear nothing at all.“ Tamže, s. 104.

⁵⁶¹ V takom prípade by obraz vyjadroval skúsenosť Johna Cagea, že neexistuje ticho, len zvuky, ktorú Toop glosuje: „[T]here’s no such thing as sound, only sounds mixing together in the course of becoming and fading. . . “ Tamže, s. 77n.

⁵⁶² „There are many paintings of noise and silence from this early modern period of Dutch art, many representations of music both drunken and refined, of people reading, sleeping, peeling apples, scraping parsnips, pouring milk. With scientific detachment, they experiment with the possibility and impossibility of bringing sound into life through a mute medium; with humanistic engagement they locate the significance of sound and silence within human events, specific places and the world of objects.“ Tamže, s. 75.

pokladom pre zvuky. Vzťah ticha ako predpokladu zvukov ilustruje aj jedna zo Seuratových štúdií k obrazu *Kúpanie v Asnières, Ozvena*, ktorú Toop zmieňuje. Chlapec kričiaci do diaľky na plátne pôsobí (zrejme vďaka Seuratovmu pointilizmu?) prekvapivo ticho. Kresba tak je podľa Toopa „najjemnejšie rozptýleným tichom.“⁵⁶³ Akoby Seuratovým zámerom bolo upozorniť na to, že tam niekde je ktosi, kto chlapcov výkrik počuje, kto sám mlčí.

Obraz zvukom, ktoré zobrazuje, umožňuje ukotvenie v čase, podobne ako pamäťou zachytávame počuté zvuky. Obraz zavesený na stene je miestom diania zvukov, podobne ako uši na hlave.

Ukotvenie zvukov v čase (v uchu, na obraze), ktoré je podmienkou vnímania vôbec, umožňuje zároveň akýsi prienik k tichu. Skutočnosť obrazu je v tomto zmysle vyjadrením skutočnosti vnímania – nie preto, že by šlo o zobrazenie hotového diania či objektu, ako to napokon nie je ani pri videní, a že by obraz bol stelesnením privilégia zraku. Spojítka obrazu a vnímania tkvie v čase, ktorý na obraze nie je len zaznamenaný (zachytený), ale ktorý plynie ďalej, a to nielen na materiálnej rovine obrazu, ktorého farby sa časom menia, ale aj na rovine zobrazených a nezobrazených udalostí, ktoré majú svoje pokračovanie či začiatok pri pohľade na obraz. Obrazy poukazujú na napätie, ktoré sa odohráva vo vnímaní, napätie medzi vnímaním danej skutočnosti ako kontinuálnej udalosti a ako statického a diskrétného objektu či viacerých objektov. Podobne, ako je to podľa Tarkovského s filmom a časom, je čas obrazu časom zmyslu diskrétného celku v pohybe.⁵⁶⁴

Môžeme si všimnúť, že napätie medzi zobrazením a prchavosťou zobrazeného (udalostnosť objektu) je dané už v rámci samotnej skutočnosti obrazu, bez ohľadu na to, čo zobrazuje, napr. pri nefiguratívnej malbe, ktorá je blízka posluchu zvuku. Tvorí síce akúsi udalosť, ktorú vidíme, ale tá nám zároveň uniká, pretože ju ako celok nevieme objektívne identifikovať či pomenovať.

Čo je to „ticho obrazu“? Toop o ňom uvažuje v podržanej ambivalencii. Na jednej strane máme charakteristiku ticha Seuratovho obrazu *Cirkusová prehliadka*, ktorý akoby zastavuje zobrazené dianie, obraz je bezzvukový a bezčasový. Ticho, ktoré vnímame na základe tohto obrazu, vychádza z nehybnosti zvuku, ktorú obraz ukotvuje, čím sa ticho stáva samou zložkou obrazu. Na druhej strane podľa Toopa ticho *nesúvisí* s časom práve nakoľko je možné ho popísať ako zložku obrazu, napríklad zátišia,⁵⁶⁵ ktoré tiež zobrazuje zvukový

⁵⁶³ „[T]he drawing itself is the softest diffused silence.“ Tamže, s. 113.

⁵⁶⁴ Podľa Toopa bol nemý film vo svojich počiatkoch bližšie k obrazu než k divadlu (nie všetky nemé filmy boli sprevádzané hudbou). Por. tamže, s. 83.

⁵⁶⁵ „If silence (which is a form of sound) can legitimately be described as an element of

klud, no iným spôsobom.

Následne je naznačený spôsob, akým je možné ticho obrazu a teda, súvislosť ticha s časom, chápať. Toop hovorí o „hudbe času“, ktorá je vlastná vnímaniu: „V týchto ‘zátišiach’ je tajomná hudba, ktorú by som rád počul, nie formálna hudba regulovanej skladby, ale organická hudba, ktorá môže zaznamenávať nekonečne pomalé hnutie jahôd, neponímateľne zhutnený životný cyklus motýľa, počuteľnú atmosféru čínskeho interiéru, prekrytého jeho palimpsestom holandského interiéru, a tichý bzukot tmy.“⁵⁶⁶ Táto metafora kladie do súvislosti na jednej strane čas vnímania a ticho, a vnímané a zvuky na druhej strane. Tajomnú, organickú hudbu síce nie je počuť (ako nie je počuť ticho), ale táto „hudba“, ktorá je časom vnímania, umožňuje trvanie a plynutie vecí a udalostí, ktoré ju komponujú. Ide o (statický) čas, ktorý z obrazu vystupuje a ktorý sa stretáva s (dynamickým) časom diváka. Čas vecí, udalostí, ktoré môžu byť na prvý pohľad statické, je zároveň časom vnímajúceho pohybu. Pri vnímaní ticha ide o súhrn dvoch princípov, o ktorých sme v súvislosti s časom podrobne uvažovali a ktoré Toop dobre charakterizuje na inom mieste: „videnie, to je teraz-teraz-teraz-teraz-teraz-teraz-t-t-t... , zatiaľ čo počutie je vtedy-a-teraz-a-vtedy...“⁵⁶⁷ Vnímané ticho je možné popisovať v analógii s časom vnímania udalosti, v ktorej sa prepája kontinuita s diskontinuitou (ucelenosťou), dynamika so statickosťou.

V tichu ako fenoméne, nakoľko sa týka primárne zvukov – relatívnej neprítomnosti či slabej intenzity zvukov, sa bytostne kontaktujeme s prchavým, relatívnym ničím, ktoré sa snažíme vo vnímaní absolutizovať, podržať, podobne ako zachytávame zvuky prostredníctvom pomenovania, zobrazenia alebo zvukového záznamu.

Príklon k zachyteniu a podržaniu nehybnosti, ktorú vnímame len relatívne, je pozoruhodný, ale vlastne sa tu nedeje v podstate nič odlišné od snahy zadržať čas, udalosť, ako to popisuje Fernando Pessoa: „Ten čas! Ta minulosť! To, co jsem byl a už nikdy nebudu! To, co jsem měl a víckrát mít nebudu! Ti mrtví!“⁵⁶⁸ Ticho – okamžitú absenciu zvuku a čas vnímame najmä vďaka

painting, then time is out of joint.“ Tamže, s. 101.

⁵⁶⁶ „There is a secret music in these ‘still lives’ that I would like to hear, not a formal music of regulated construction, but an organic music which can register the infinitely slow decay of strawberries, the inconceivably condensed life cycle of a butterfly, the audible atmosphere of a Chinese interior overlaid by its palimpsest of a Dutch interior, and the quiet hum of darkness.“ Tamže, s. 101.

⁵⁶⁷ Tamže, s. 48.

⁵⁶⁸ Pessoa, F. *Kniha neklidu*. Překlad P. Lidmilová. Praha: Nakladatelství Hynek, 1999, s. 17.

pamäti, ktorá nám sprostredkúva ako zadržané to, čo nie je, oživuje to mŕtve, ale nemá silu ho nanovo vzkriesiť. V spomienke (či v retencii) majú relatívne ticho a udalosť náhradnú formu existencie. Chcenie absolútneho ticha (ktoré je spočiatku mylne stotožnené s absenciou zvuku, ktorá je zažívaná ako relatívna) je pritom také akútne, že vedie k jeho hľadaniu.

Náhradná existencia zadržaného ticha-absencie v retencii totiž akosi nepostačuje, nielen preto, že také ticho je mŕtve a teda prestáva byť z istého hľadiska zaujímavé. Je to snáď paradoxne aj preto, že tomuto mŕtvemu tichu nie sme schopní byť dlho vystavení, aj keby to možné bolo.

Absolútne ticho je niečo desivé, ako ilustruje E. A. Poe v poviedke *Ticho*, napriek jeho príťažlivosti.⁵⁶⁹ Tu démon rozpráva príbeh o smutnej krajine, kde nie je žiaden klud ani ticho. Vidíme muža sediaceho na skale, ktorý sa tu túžiac po samote ocitá na opustenom mieste. Nič ním nepohne, od intenzifikovaných zvukov vodných ľalií až po desivý hluk smršte. Až keď vinou kliatby zavládne absolútne ticho, muža uchváti strach a neznesiteľnosť situácie ho donúti okamžite vstať a utiecť.

O tichu-absencii ako o niečom nezdravom, čomu by sme sa chceli vyhnúť, píše tiež Joseph Sheridan Le Fanu v poviedke *Zelený čaj*: „Také ticho bylo úplné. Nebylo slyšeti z dáli ani rachotu vozů ani štěkotu nebo hvízdání. A uvnitř leželo skličující ticho domu svobodného, chorého muže.“⁵⁷⁰ Ticho bezzvukovosti je večnou inšpiráciou hororových filmov a poviedok, ktoré môžu ťažiť z animálnej reakcie, ktorá zbystří zmysly na akýkoľvek z ticha sa vynášajúci zvuk ako príslub možného nebezpečenstva. Alebo naopak, ako píše Skácel, „bojíme se ticha do němoty“,⁵⁷¹ a to, že „něco tiše cinká“ tento strach odstraňuje.⁵⁷²

⁵⁶⁹Poe, E. A. „Ticho.“ In: Poe, E. A. *Muž davu a jiné povídky*. Překlad W. F. Waller. Praha-Vršovice: J. Toužimský, 1919.

⁵⁷⁰Le Fanu, J. S. „Zelený čaj.“ In: V temném zrcadle. Překlad F. Bommer. Praha: Volvox Globator, 2011, s. 33. „The silence, too, was utter; not a distant wheel, or bark, or whistle from without; and within the depressing stillness of an invalid bachelor's house.“ Le Fanu, J. S. „Green Tea“. In: *In a Glass Darkly*, vol. 1/3, ch. 6. Dostupné online z: <http://www.gutenberg.org/files/37172/37172-h/37172-h.htm>.

⁵⁷¹„Neúnavně po celý den sněží, / jako by chuligáni ubili / lahvemi od piva / na nebesích labuť / a smutné peří dolů padalo. // Tolik se bojím ticha do němoty, / té tíhy na stromech a věčnosti, / co v lidech přestala. / A nestydím se ani za nehet / za svoji úzkost, bože, ty to víš. // Padá to na mne tiše, beze slova / jak marná lítost, / aspoň té jsme schopni, / a na laskavé slovo čekáme, / zatímco venku, za oknem to padá. // A pořád dál a hůř.“ Ide o Skácelovu báseň „Pořád“ zo zbierky *Smuténka*. Skácel, J. a J. Opelík, ed. *Básně*. sv. 1. Vyd. 3. Třebíč: Akcent, 1998, s. 165.

⁵⁷²„Na dně každé písně, / i té nejsmutnější, / na dně každé sklenky / něco tiše cinká. // Někdy víc / a jindy jenom málo. // Chci to slyšet. / Bůhví co mne nutí, / ale musím čekat

Jeden z možných záverov, ktorý sa po neuspokojivej skúsenosti s podržanou relatívnou absenciou zvuku dá vyvodiť, je, že ticho neexistuje, ako to usúdil John Cage. Táto skúsenosť však zároveň môže viesť k inému chápaniu ticha. Pozornosť, ktorá sa negatívneho, relatívneho ticha dotýka, akoby zmenila svoj predmet. Zmysel relatívnosti absencie je v tom, že umožňuje všímať si čas, ktorý sa stáva nositeľom nejakej udalosti, niečoho, čo pred nami vyvstáva. Pri pomenovaní vnímaného ticha tu tiež došlo k zámene: pojem, ktorý označoval absolútnu absenciu zvuku, „nič“ (a tým klud), sa stáva pojmom označujúcim „niečo“.

Toop používa na jednom mieste oxymorón, ktorým vystihuje subjektívny charakter vnímaného ticha: ticho je *hlučné*.⁵⁷³ Vnem ticha-absencie v skutočnosti neexistuje, preto tí, ktorí ako Cage čakajú, že ticho je absencia, ho nikdy vnímať nebudú.⁵⁷⁴ Toop pokračuje popisom vlastného počúvania ticha pri pohľade na jeden z Maesovych obrazov, do čoho vstupuje zvonku neutíchajúci hluk dopravy a od vetra sa chvejúcej okenice. Toto obyčajné pozorovanie vedie k dvom metaforám, ktoré približujú vnímanie ticha ako vnímanie rôznych udalostí.

Vnímané ticho nie je totožné so zvukmi, ktoré do neho vstupujú: naopak, ticho „pohlcuje“ zvuky, podobne ako snehová nádielka stíši hlučné mesto, ale hluk neodstráni: „Prapodivné ticho padá, keď obklopuje alebo sa skláňa k znejúcemu svetu, ako snehová prikrývka utlmuje inak hlučné mesto. Akoby prítomnosť ničoho dokázala nasiaknuť hluk, je ako biely pijak, ktorý si uchováva svoju belosť bez ohľadu na to, koľko atramentu nasaje.“⁵⁷⁵ Ticho, ktoré Toop popisuje, je samo niečím vnímateľným, čo prichádza zvonku a čo zároveň nastoľuje zmenené podmienky vnímania. „Belosť“ je ilustráciou „prítomnosti ničoho“, ale nie v zmysle ničoty. Všetko viditeľné sa stáva pod snehovou prikrývkou „ničím“, teda ničím zjavným, pretože to nie je vidieť, dá sa len v obrysoch tušiť a spôsobuje samotu.⁵⁷⁶ Táto metafora je vzápätí doplnená druhou: „Potom je ticho počuté jasnejšie, ako hmľa, v ktorej sú rozlíšiteľné akékoľvek jemné

na cinknutí, / jinak by se moje srdce bálo.“ Báseň „Chci to slyšet“, zo zbierky *Co zbylo z anděla*. Tamže, s. 77.

⁵⁷³Toop, D. *Sinister resonance*, s. 76n.

⁵⁷⁴Tamže, s. 204.

⁵⁷⁵„An uncanny silence falls when it envelops or drifts down into a sounding world, like snowfall muting an otherwise noisy city, as if the presence of nothing can soak up noise, a white blotter that retains its whiteness no matter how much ink is absorbed.“ Tamže, s. 182.

⁵⁷⁶Reynekovo „v ticho samot sníh nás halí“ z básne *Sníh*. Reynek, B. *Básnické spisy*. Zlín/Petrkov: Archa/Petrkov, 2009, s. 355.

tvary.“⁵⁷⁷ Analógia ticha obostierajúceho zvuky a hmly je obzvlášť príhodná: keď padne hmla, vidíme vlastne jasnejšie, jednotlivé veci sa ukazujú postupne na spôsob vynárania sa z ničoho. Neboli a odrazu ich počujeme, vidíme, že sú.

Keď teda Toop hovorí o vnímaní ticha, nehovorí o jeho počutí (ani videní), ale popisuje ticho ako kvalitu či istú citlivosť vnímania. Vďaka tichu je možné si (na počutých zvukoch) všímať skôr než ich počuteľné atribúty ich samotnú existenciu (v čase), ktorá je tu obnažená, a ktorú si bežne neuvedomujeme. Nejde o to, aké sú počuté zvuky (čo sú to za veci vynárajúce sa z hmly), ale že tam sú, v istom zmysle ide o objav existencie udalostí a zvukov, ktorá je tu amplifikovaná: „Ticho môže byť popísané ako paradox – amplifikácia nepatrných udalostí v rámci nízkeho stupňa sluchového prostredia.“⁵⁷⁸ Akútny vnem bytia zvuku, udalosti či objektu je prinesený vnímaním ticha, ktoré je paradoxne v určitých okamihoch, prinesené vnímaním ničoho. Absolútnosť, o ktorej hovoríme v súvislosti s tichom, sa potom netýka absolútnosti absencie, ale absolútnosti niečoho, čo sa nám ukazuje, že to je. Vnímať niečo, čo je, je prirodzené potom, keď narazíme na nič. Je tiež možné hovoriť o rôznej intenzite ticha a objave udalostí v tichu, podľa toho, ako jasne pred nami vyvstávajú, podobne, ako je rôzne videnie pri viacerých druhoch hmly: „Žiadne ticho tam vonku, ani žiadne ticho vo vnútri, a predsa, druhov ticha je mnoho.“⁵⁷⁹ Poslucháč pri počutí ticha osciluje medzi bytím a nebytím.

Inými slovami, zážitok ticha zároveň nesie so sebou zážitok prítomnosti, ktorá trvá a je obnovovaná prostredníctvom udalostí, ktoré ticho konkrétne tvoria. Akcidentálnymi podrobnosťami udalostí pri vnímaní ticha nemusíme byť pohltení, len vnímame, že sú, bez toho, aby sme vedeli, čo všetko ukrývajú. Niečo také naznačuje Toop, keď približuje výstavu dánskeho maliara Vilhelma Hammershøia nazvanú *Poetika ticha*,⁵⁸⁰ kde bolo možné vidieť obrazy ženských postáv namaľovaných v jemných odtieňoch sivej a otočených divákovi chrbtom

⁵⁷⁷ „Then silence is heard more clearly, like fog, through whatever faint shapes can be discerned within.“ Toop, D. *Sinister resonance*, s. 182.

⁵⁷⁸ „Silence might be described as a paradox – an amplification of slight events within a low-level auditory environment.“ Tamže, s. 201.

⁵⁷⁹ „No silence out there; no silence in here either; though there are many species of silence.“ Tamže, s. 182.

⁵⁸⁰ „At the Royal Academy of Arts in London, I am immersing myself in the silences of the Danish painter, Vilhelm Hammershoi. The exhibition has been named ‘The poetry of Silence’. In fact, there are many backs in Hammershoi’s oeuvre: women turned away, gazing out of the window, playing the piano, standing beside a piano, engaged in an activity, possibly the preparation of food, that is concealed, reading before the light of a window, yet seen from the side and behind, so that her face is obscured. Nobody speaks in these paintings. At a level below conscious sound, these spaces hum and whistle quietly in the spectrum of white and greys used by the painter. Like all silences, it is felt as a powerful presence.“ Tamže, s. 121.

alebo tak, že nebolo dobre vidieť ich činnosť. Vnem ticha je nápadne blízky Augustinovmu *intentio* ako základnému výkonu pozornosti upútanej nečaká-
ným prísľubom „niečoho“, ktoré je možné len za podržania napätia niečoho
prchavého či, inak povedané, niečoho vo svojej podstate zahaleného.

Prítomnosť, o ktorej sa tu hovorí v súvislosti s tichom, nie je nesená tým, že
ticho je smrťou zvuku a upriamuje nás na jeho krátku životnosť, a o to viac na
krátku životnosť ticha. Ide o prítomnosť, nakoľko sa po skúsenosti so smrťou
a prchavosťou vo vnímaní paradoxne vynára a obnovuje zážitok niečoho, čo
je: „Chýbanie zvuku môže povedať, celkom jednoducho: počkaj tu, pretože
môže nastať nevšedná chvíľa. Behom čakania objavujeme, ako málo čakáme,
očakávania nastražené na najjemnejšie z neznámych vnemov, ktoré sú všetky
súčasťou miesta, na ktorom sa nachádzame.“⁵⁸¹

Zobrazenia zvukov, ktoré si Toop všíma, nabádajú všimnúť si analógiu ti-
cha s časom. Ticho obrazov funguje spočiatku na princípe zastavenia zvukov,
avšak potom, čo zvuky ustáli, nie je statické. Ticho, ktoré obrazy prezentujú,
nie je absenciou zvuku, ale je to prítomnosť zvukov, ktoré sprevádzajú zobra-
zené udalosti, a ktoré ticho nenarúšajú – podobne ako je čas živý, tvorený
konkrétnymi udalosťami. Obrazy ukazujú na konkrétnu náplň ticha, hoci ju
zobrazujú metaforicky. Náplňou ticha sú zvuky, ktoré sú (na obraze) dočasne
zastavené, avšak ktoré zároveň intenzívne prenikajú z obrazu, ktorý ich práve
týmto zastavením umožňuje.⁵⁸²

Podobne aj o hudobnom tichu môžeme uvažovať ako o plnosti jemných zvu-
kových dištinkcií, ktorá sa pred nami otvára pri znížení sa zvukovej hladiny.
Toop cituje Jankélévitcha o komplexnej povahe ticha, ktoré sa vymyká fixnosti
absencie či prázdna, ale naopak zahrňuje protiklady, stupne, rozdiely. Citát
nadväzuje na reakciu klaviristu Herberta Hencka k skladbám Federica Mom-
pou *Música Callada*, ktorý v nich, podľa Hencka, stelesnil myšlienku hudby
ako hlasu ticha, po vzore sv. Jána od Kríža. Toop píše a cituje: „Toto je kom-
plexnosť ticha, neustále vyhybanie sa nemennosti, ustavičná hra protikladov
vyjadrená skrze odtieň odlišnosti v každom médiu, v každej udalosti života.
„Chcel by som tvrdiť, že hudobné ticho nie je prázdno,“ napísal Jankélévitch,

⁵⁸¹ „A lack of sound can say, quite simply, wait here, because a remarkable moment may happen. In the waiting, we discover how little we wait, expectations alerted to the finest of unknown sensations, all of them a part of the place in which we find ourselves.“ Tamže, s. 54.

⁵⁸² „A sound-world inhabits and emanates from certain paintings. Despite their actual silence, that sound-world accumulates as the scene, the space of the scene, and the world beyond the scene all gather force. There is sound as the servant pours milk, and that sound is heard through invocation within various forms of silence and space.“ Tamže, s. 32.

„a vo výsledku to tiež nie je len „zastavenie“. Namiesto toho je to „zoslabenie“. Ako zamlčanie, alebo prerušený vývoj, vyjadruje želanie vrátiť sa k tichu tak rýchlo, ako je to možné. Ako zoslabenie intenzity je na prahu nepočuteľného, hra hraná takmer s ničím.“⁵⁸³

Toop rozvíja v zásade jeden spôsob chápania ticha na základe času (hoci, ako je vidieť, v mnohých variáciách). Najprv chápe ticho ako vnímané na pozadí videných objektov, primárne vo vizuálnom umení. Také ticho je zároveň podmienkou vnímania, ktorá sa, podobne ako čas, sama nemení a v tom zmysle je kontinuálne, hoci ho ako nemenné a kontinuálne nevnímame. Podobne, ako časový tok je kontinuálny a zároveň tvorený diskretnými celkami zmyslu, plyní rôznou rýchlosťou a teda intenzitou, akou ho vnímame, je aj ticho kontinuálne, avšak zároveň diskkrétne, je vnímané s rôznou intenzitou. Subjektívne vnímanie trvania, ktoré sa najviac približuje hodinovému času, nezávisí primárne na množstve udalostí, ale pravdepodobne podstatne závisí na množstve udalostí, ktoré si uvedomujeme.⁵⁸⁴ Ich množstvo má vplyv na vnímanú intenzitu času. Čas plyní *pomaly*, ak je množstvo uvedených udalostí vysoké. Pri pohľade uprenom na obraz či objekt môžeme vnímať množstvo udalostí, ktoré plynú v čase, ktoré sú nejakým spôsobom spojené s tým, čo vidíme (hoci len v zafixovanom pohľade) a ktoré tvoria vždy nejaký (ďalší) diskretný obsah kontinuity tohto ticha.

Dôvod, prečo sa hovorí o tichu a nie o čase, resp. o tichu ako o verzii času, je možné vidieť v inom dôraze na pozorovanej skutočnosti. Tak, ako vnímanie času, súvisí vnímanie ticha s prelínaním kontinuity danosti a diskontinuity, ktorá je konkrétnou formou tejto kontinuity, nakoľko tak je daný konkrétny zmysel vnímaného. Intenzita vnímaného ticha sa dá popísať v analógii s časom ako množstvo uvedených udalostí, vecí či ich atribútov. Rozdiel medzi časom a tichom, ktoré vnímame, ak je možné o niečom takom hovoriť, tkvie

⁵⁸³ „This is the complexity of silence, a perpetual evasion of fixity, a constant play of contradiction expressed through shades of difference in every medium, every scene of life. ‘I would claim that musical silence is not the void,’ wrote Jankélévitch, ‘and in effect it is also not only „cessation“. Instead, it is „attenuation“. Like reticence, or interrupted development, it expresses the wish to return to silence as soon as possible; an attenuation of intensity, it is at the threshold of the inaudible, a game played with almost nothing.’“ Tamže, s. 214.

⁵⁸⁴ Phillips, I. „Attention to the passage of time“, s. 281: „[A]ttention to time should not be thought of as a form of perceptual attention at all. (...) I propose that attention to time ... is a form of internal attention. Internal attention, I claim, should be identified with non-perceptual conscious activity: conscious thinking in its broadest sense. What explains the involvement of internal attention so construed in duration perception is the fact that for us a crucial measure of perceived duration is the quantity of concurrent non-perceptual activity which occurs during the interval to be timed.“

v tom, že vnímanie ticha je koncentrované okolo „zrakového“, čiže ustáleného prvku, o ktorom vnímame, že existuje. Veci a udalosti sa pred nami v tichu vynárajú. Ticho – verzia času, hlučné ticho, je tichom, ktoré je tvorené vo vnímaní oživenými objektmi či udalosťami, diskretnými celkami, ktoré zároveň tvoria jeho kontinuitu.

Dalo by sa uvažovať o tichu ako o prvku diskretnosti a o čase ako o prvku kontinuity, hoci toto delenie je umelé. Ticho je v tomto duchu vnímaním niečoho, čo je, teda niečoho, čo má zmysel, čo sa dá na základe tohto zmyslu ohraničiť. Čas v jeho podstate je kontinuitou, teda zmenou tohto vnímaného zmyslu.

Snáď preto je podľa Toopa možné ticho citelnejšie vnímať vo vizuálnom umení, ktoré ponúka k videniu statický a diskretný objekt. Táto prezentovaná uzavretosť zmyslu (aspoň z istého hľadiska) umožňuje divákovi viac voľnosti, v porovnaní s donucovaním rozmerom kvalít zvuku, hudby a inom na čase založenom umení, kde zmysel nie je daný a kde sa udalosť, ktorú vnímame, odohráva v kontraste časovostí. Vnímaniu ticha prospieva súlad statického objektu a *vlastnej* dynamiky času vnímania, ktorá nie je usmerňovaná či ovplyvňovaná zvonku, súperiacou časovosťou zvuku či inej udalosti v čase. Toop cituje umelkyňu Louise Sternovú: „Objekty nehybne stoja. Zízajú naspäť. Sú tiché./Mlčia. (...) Dívajú sa na nás spätne s porozumením, ale je to náročné, nie sebauspokojivo obézne porozumenie. ... Ako mačka prinášajúca mŕtvu myš, umenie ukazuje, že má určitú kontrolu nad tým, čo nám dáva. Táto kontrola je jednoducho fyzikálne ticho a tichosť diela. Ticho nám dovoľuje pristúpiť k dielu a krúžiť okolo jeho celistvosti znova a znova. Môžeme si prezerat dielo v našom vlastnom čase, zostať s ním tak dlho alebo tak krátko, ako sa nám žiada, vrátiť sa k nemu na moment či na dva, zvoliť si akékoľvek rituály, aby sme sa s ním oboznámili. Narozdiel od knihy či filmu nás tu nič netlačí do nejakého konkrétneho a napokon nesprávneho smeru. Môžeme proste byť pri diele v úplnej intimite, bez toho, aby sme s ním museli držať krok. Ticho diela nám to dovoľuje.“⁵⁸⁵ Objekt je tak katalyzátorom vnímaného diania, a hoci sám zotrváva

⁵⁸⁵ „Objects stand still. They stare back. They are silent. (...) They look back at us with understanding; but it is a demanding understanding, not a complacent obese one. ... Like a cat delivering a dead mouse, art shows it has a certain control over what it gives us. This control is simply the physical silence and stillness of the work. The silence allows us to approach the work and circle around its entirety again and again. We can view the work on our own time, stay with it for as long or as short as we wish, come back to it for a moment or two, choose whatever rituals for getting acquainted. Unlike a book or a movie, there is nothing pushing us into any particular, and ultimately false, direction. We can just be around the work in total intimacy, without having to keep pace with it. The silence of the work allows us that.“ Tamže, s. 41.

tichý, je dynamický, podobne ako je dynamická tichá čínska váza, keď sa na ňu dívame.⁵⁸⁶

⁵⁸⁶ „The object, the catalyst, remains, in stillness; persists, also, in a state of flux, as a dynamic object.“ Tamže, s. 43. Toop tu naráža na piatu časť Eliotovej básne *Burnt Norton*: „Words move, music moves / Only in time; but that which is only living / Can only die. Words, after speech, reach / Into the silence. Only by the form, the pattern, / Can words of music reach / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness.“ (Báseň je citovaná tamže, s. 42.)

Záver

Keď povieme, že ticho je zmyslový fenomén, hovoríme primárne o skúsenosti s priváciou zvuku v podobe zvukových páуз, teda o skúsenosti so zmenou a hranicou dvoch sluchových udalostí. To umožňuje uvažovať, že pri tichu zakúšame udalosť v akejsi zjednodušenej (modelovej) podobe. (Nielen preto, že ide o pozorovanie bez aktivity, ale aj preto, že dochádza k vnímaniu privácie, ktorá spätne definuje vnímaný celok, ukončuje ho a tým vymedzuje, narozdiel od bežných udalostí, ktoré sa obvykle cez seba plynule prelínajú a nie sú jasne od seba oddelené. Absencia vymedzuje, čo bolo, narozdiel od novej udalosti, ktorá niečo sama poskytuje.) Skúsenosť so zvukom a jeho tichom nás koncentruje na vznik a zánik udalosti ako také, teda na hranice, ktoré udalosť vymedzujú. Tie však nie sú vnímané na základe času, hoci sú dávané v čase. Netýkajú sa preto len časovosti ako základného určenia (tradične vzaté) modality sluchu, čím sa obvykle vymedzuje sluch od zraku, hmatu, čuchu a chuti, ktoré sú chápané na základe vzťahu s priestorom, priameho kontaktu s vnímanou vecou. Metaforicky je potom možné uvažovať o tichu-hranici ako o modeli vnímania iných zvukových, ale aj nezvukových udalostí vnímania (v širokom zmysle slova udalosti), čo do ich vzniku a zániku. Kontrast zvuku a ticha je možné chápať ako model popisu, ktorý sa vzťahuje na akékoľvek vnímané celky (kvality, udalosti v širšom zmysle), ktoré nie sú nutne celkami na spôsob videných predmetov, ale sú celkami vo vnímaní.

Druhý spôsob, na základe ktorého je reč o vnímanom tichu zmysluplná, je vnímanie ticha-privácie ako dôsledku rozporu vnímaného s očakávaným. Ilustrovali sme to na príklade premiéry Cageovej skladby *4'33"*. Každé vnímanie ticha je však touto charakteristikou podmienené, nakoľko bežným očakávaním, ktoré je dané povahou sluchu, je počuť zvuky. Zvážiť očakávanie ako mentálny postoj v súvislosti s vnímaním absencií je pritom zásadným a neodmysliteľným krokom, hoci jeho ďalšie premyslenie ostáva ako úloha do budúcnosti. Analýzy videnej absencie a analogicky počutého ticha neukazujú, že by ticho bolo vnímateľné bezprostredne, v tom istom zmysle slova, ako slovo vnímanie používame, keď hovoríme o vnímaní zvukov. O tichu sa podľa toho nedá uvažovať tým istým spôsobom, ako uvažujeme o zvukoch, pretože nie je ontologicky (skutočne) *niečím*, čomu by bolo možné venovať pozornosť nesprostredkovane,

tým istým spôsobom, ako keď pozorujeme *niečo*. Zároveň však treba upresniť pojmy. V inom zmysle totiž ticho v súvislosti s očakávaním bezprostredne vnímané je. Nevzniká totiž kognitívnym odvodením, nejde o myšlienku (z toho, že nepočujeme zvuky *vyvodíme*, že je tu ticho). Nejde pritom ani o subjektivistické vnímanie (klam, zdanie, ilúziu), ktoré by neobstálo z pohľadu tretej osoby. Ticho môžu počuť všetci v koncertnej sále alebo (v podobnom kontexte) môžu všetci vidieť, že došla káva. Očakávanie je skôr zdieľanou (v tom zmysle objektívnou) črtou vnímania, ktorá vnímanie zásadne podmieňuje, nielen pokiaľ ide o absencie. Je potom pravdepodobne možné hovoriť o zmyslovom vnímaní ticha, hoci v inom zmysle než ako o vnímaní uvažujeme bežne.⁵⁸⁷

Na tomto mieste je vhodné vysloviť, s akými problémami sme sa behom uvažovania o tichu stretli. Pominieme jednotlivé kroky, ktoré snáď boli objasnené behom samotnej práce v dielčích úvodoch a záveroch a budeme sa sústrediť na otázky systematického rázu.

Problém ticha je zaujímavý najmä preto, že je o ňom možné pojednávať z hľadiska zmyslového vnímania, ale zároveň sa týka myslenia. Táto ambivalencia sprevádzala celú úvahu a zdá sa, že poukazuje na niečo zásadné nielen o tichu, ale aj o vnímaní a myslení. Z pohľadu zmyslovosti je ticho pauzou či znížením zvukovej hladiny (že to nie je riešenie, ale naopak začiatok možného rozvinutia problému, sme podrobne sledovali v tretej časti práce). Z pohľadu mysle je ticho termín označujúci absolútnu absenciu zvuku, ktorá je zmyslovo nezakúsiteľná. Videli sme, že tieto dva aspekty je potrebné odlišovať: obhajať možnosť vnímania ticha ako absencie vedie k zmäteniu (spojeniu) týchto dvoch významov a tým ku koncepciám vnímania, ktoré splošťujú spôsob ľudského vzťahovania sa k svetu, ktoré má (keď to nahliadame z tejto perspektívy) dve podoby. Svet ako je vnímaný a svet ako je myslený nie je tým istým svetom a ticho je otázkou, ktorá to umožňuje exemplárne vidieť. Tvrdiť opak znamená nielen zastávať zlé teórie, ale najmä z toho dôvodu nemôcť vystihnúť podstatu problému, o ktorý ide a pritom navrhovať jeho riešenie.

Roy Sorensen a čiastočne Ian Phillips, o ktorých je práve reč, však neriešia fiktívny problém, nakoľko pri reči o tichu je nejasnosť skutočná. Diskusia nie je nadbytočná. Autori na otázku nahliadajú z perspektívy, ktorá je pomerne kontroverzná, vďaka čomu môžeme vidieť problém v jeho jadre. Hoci neponúkajú

⁵⁸⁷Tieto hypotézy je však potrebné podrobiť skúmaniu, por. článok Farennikova, A. „Seeing absence“. *Philosophical Studies*. 2013, č. 166, s. 429-454, kde autorka síce uvažuje o možnosti priameho videnia absencie v súvislosti s očakávaním, avšak ako otvorenú otázku ponecháva, či daný model vysvetlí vnímanie absencií v rámci iných zmyslových modalít (napr. vnímanie dier, prázdneho priestoru a tiež ticha).

jednoznačne prijateľné argumenty, prispievajú k vyjasneniu miesta problému. Úlohou komentára je hľadať, kde problém spočíva, akým myslením je možné daný pohľad na skúsenosť obhajovať a aké otázky sa k nemu viažu.

Príčinou nejasností Sorensenovho výkladu je zmienené neadekvátne spojenie metafyziky a fyzikalizmu. Metafyzika má u Sorensena tri podoby: kauzálnej teórie vnímania, zakotvujúcej princíp kauzality ako princípu vnímania, s ktorou ide druhý predpoklad objektívnej existencie kauzálne pôsobiacich objektov. Metafyzika má napokon podobu silného ontologického záväzku jazyka: Sorensen konkrétne predpokladá existenciu absencií ako objektívnych (preto vnímateľných) entít, nakoľko o nich v bežnej reči vypovedáme. Fyzikalizmus sa u Sorensena prejavuje v spôsobe, ako je kauzálne spojenie a tým vnímanie chápané – ide o priamy prenos podnetov z prostredia k subjektu v biofyzikálnom zmysle, bez ohľadu na jeho mienenie, teda na to, aký dopad na neho prijaté informácie majú, ako s nimi subjekt nakladá.

Tento prístup odráža širší problém, ktorým je vzťah prírodných vied a filozofie. Kladieme si otázky, či epistemológia má byť „naturalizovaná“, uvažuje sa o vedomí ako o „naturalizovanom“, uvažuje sa o miere, do akej filozofia má čerpať z poznatkov prírodných (kognitívnych) vied a prípadne psychológie a nakoľko majú filozofické koncepcie tieto poznatky zúročiť a akosi teoreticky podporiť. Je však zjavné, že samotné údaje majú technický, izolovaný ráz. Nemajú výpovednú hodnotu bez kontextu, v ktorom ich získavame, bez otázok, ktoré si kladieme pri ich získavaní. Rôzne experimenty, ktoré je možné variabilne interpretovať, samy o ničom nesvedčia.⁵⁸⁸

V podobnom zmysle ďaleko nevedie ani skúmanie, ktoré sa snaží odvolávať na isté druhy „objektivity“, ako sme to opakovane a inými spôsobmi sledovali u Cagea a Sorensena. (U Cagea je tento prístup legitímny, nakoľko je súčasťou umeleckého konceptu, ktorý sa nemusí ospravedlniť voči iným cieľom a je preto dokonca niečím originálnym.) Koncepcii, ktorá sa odvoláva na objektivitu ako na rozlišujúce kritérium pravdivosti (subjektivita (autor, vnímajúci) sa chápe ako hľadisko čiastkové a preto nehodnoverné a podradené), nedáva ešte objektivite obecnú platnosť či vyššiu hodnotu, nakoľko i subjektivita je práve len nastavené východiskové kritérium, forma predpokladu ľudského myslenia a teda neskúmaný nárok na to, aký je správny prístup k otázke poznania.

Je tiež potrebné rozlišovať, čo „objektivita“ znamená a akým spôsobom vystupuje vo vysvetlení. Podľa oboch autorov sa objektivita týka externého

⁵⁸⁸Dobre to ilustruje zatiaľ nepublikovaný článok Iana Phillipsa „Unconscious Perception Reconsidered“. Dostupný z: <http://www.ianbphillips.com/uploads/2/2/9/4/22946642/antwerp.pdf>

prostredia zvukov. Cageova objektivita je dôsledne empirická (ani vo zvukotesnej miestnosti nepočujeme ticho), je definovaná zmyslovosťou. U Sorensena je problém sofistikovanejší. Objektívne je to, čo za objektívne pokladáme: v jeho definícii objektivitu zásadnú rolu zohráva predpoklad o ontologickej existencii a kauzalite absencií, ktorý však s objektivitou vo *vedeckom* zmysle, ako to Sorensen chce tvrdiť, nemá nič spoločné. Perspektívy, ktoré sa odvolávajú na objektivitu, napokon musia obhájiť, na akom základe tvrdia, že nimi navrhovaná definícia objektivitu je explanačne výhodnejšia, inak stoja proti sebe a v podstate nevyslovia dôvod, prečo práve ich interpretácia (v našom prípade prijatých podnetov) je adekvátne.

Napriek tejto odlišnosti platí, že dané dve pozície, ktoré chápu vnímanie ako objektívne, kauzálne podmienené percipovanie dát (hrubo povedané), nemôžu plne zohľadniť význam, ktorý pre vnímanie má zjednocujúca perspektíva subjektu, ktorý informácie nielen prijíma, ale aj usporiadava v určitom kontexte. Perceptuálne výpovede z hľadiska prvej osoby sa javia napokon ako adekvátnejšie pre objasnenie kritérií vnímania, ktoré „objektivita“ stanoviť nemôže, nakoľko ich kritériá (to, ako vypovedáme o vnímanom) sú jasnou interpretáciou, zaujatím stanoviska, určitým výberom časti z celku, ktoré je možné podrobiť kritike.

Na kauzálne teórie sa vzťahuje stará námietka voči prírodovedným vysvetleniam vo filozofii, že objektivita procesu, ktorý prebieha medzi prostredím a vnímajúcim, nám nedá odpoveď na otázku, ako je možné, že si všímame práve určité aspekty vecí v určitom čase a nevysvetlí, ako z prijímaných informácií dochádza k vnímaniu *skutočností*, ktoré vnímame. Vnímanie je podstatne záležitosťou subjektu (vnímané „obsahy“ sú neprenosné, príkladom je typicky zakúšanie kválie, zvukových kvalít, farieb, bolesti, emócií a pod.), hoci má určité objektívne rysy (zvuk je niečo iné než farba). Námietka je oprávnená napriek tomu, že kauzálna teória sama seba chápe ako naivne realistickú a chápe vnímanie ako priame – teda nepracuje s konceptom zmyslových dát, z ktorých by bolo nutné dodatočne „skladať“ výsledný vnem. Námietke sa však teória nemôže vyhnúť, lebo napokon sklzáva k tomu, že podobu kauzálneho reťazca *má* prírodná veda objasniť (a reťazec pozostáva z viacerých článkov). Kauzálne uvažovanie jednoducho nezvažuje ten problém, že vnímané predmety nemajú samy zmysel, ten je daný vo vnímaní a je dávaný v čase.

Ako sa ukázalo pri analýzach Sorensenovej koncepcie v súvislosti a v rozpore s Dretskeho teóriou neepistemického videnia (vnímania), o vnímaní je adekvátne hovoriť až vtedy, keď subjekt preukázateľne zaobchádza s tým, čo vníma (čomu rozumie), čiže keď zohľadníme perspektívu prvej osoby. Inak je,

ako k tomu došlo u Sorensena, v perceptuálnych výpovediach možné s vnímanými skutočnosťami zaobchádzať voľne, nezávisle na mienení (výpovedi) subjektu. Je teda možné (objektuálne) tvrdiť, že subjekt vnímal niečo, o čom sám nič nevie. Také výpovede nie sú adekvátne, čo spätne poukazuje na nesprávnosť tohto prístupu k problémom vnímania. Je teda otázne, či taká koncepcia pomáha vidieť špecifickosť ľudského vnímania, ktoré sa od zvieracieho odlišuje práve tým, že človek k vnímanému zaujíma určitý postoj – aj keď je iste možné hovoriť o rôznych stupňoch ľudského videnia z hľadiska organizmu.

Na probléme objektivity, ktorá ponúka informácie, ale nevysvetľuje ich, sa ukazuje filozoficky relevantná otázka o vnímaní. Pôsobenie podnetov na zmyslové orgány nijak priamočiaro neukazuje, že subjekt z množstva stimulov prijal, teda vnímal a odlíšil „toto“. Inými slovami neumožní do vysvetlenia zahrnúť časovosť vnímania, fakt, že v čase vnímame zmenu, ale tej istej, identickej veci. Kauzálna teória vnímania, s ktorými sme sa stretli, k odpovediam na otázky tohto typu nedospievajú, lebo si tieto otázky ani nemôžu klásť. Vnímanie je pre nich otázkou vnímaných obsahov. Vnímanie sa napokon koncentruje a redukuje na problém, ako odlíšiť obsahy, ktoré sú skutočne vnímané, od obsahov, ktoré sú inej povahy, napríklad v prípade halucinácií či klamov. V tomto bode tiež vzniká otázka možnosti dialógu (či skôr prekladu) medzi analyticky orientovanou filozofiou vnímania a epistemológiou a fenomenologickou filozofiou na druhej strane, keďže ich prístup k skúmaným otázkam sa diametrálne líši a tým nutne aj podoba analyzovanej mysle či vedomia.

Zároveň je však potrebné dodať, že k tomu, aby kritika kauzálnych teórií vnímania mala riadnu výpovednú hodnotu, by bolo potrebné ešte preskúmať otázku, nakoľko tieto teórie dokážu artikulovať vnímanie zmeny. (To je otázka, ktorá by v tejto práci mala podobu hľadania alternatívneho vysvetlenia vnemu ticha k Sorensenovmu, ale stále na kauzálnom základe. Bolo však nutné nechať ju stranou pre spektrum s tým spojených otázok, ktoré by vydali na samostatnú prácu.) Ak by sa teda ukázalo, že kauzálna teória pripúšťa nejakú formu perceptuálneho obsahu, ktorý podlieha zmene na kauzálnych princípoch, prípadne by umožnili vysvetliť konštitúciu udalosti (zmeny) vo vnímaní inak (sú kontrast, prípadne zmena kauzálnymi faktormi?), a teda ak by teória umožnila (v našom prípade) analýzu vnímania zvuku a ticha, tieto teórie by sa vrátili do hry. To by znamenalo zväžiť samotný status kauzálnej teórie. Je to metafyzická teória, je teda kauzalita principiálnou súčasťou reality? Alebo je to epistemická teória a kauzalita je spôsob, ako si svet vysvetľujeme, vypovedá teda viac o našom myslení než o svete? To sú ďalšie otázky do budúcnosti.

Objektivismus ako kritérium vnímania vedie zároveň k určitému druhu

externalizmu. To v našom kontexte znamená, že hoci objektívne príčiny vnímania nemusia byť odlišiteľné subjektívne, je tu nutnosť hovoriť o niečom vnímanom, čo bolo týmito príčinami spôsobené (dá sa objektívne vykázať). Obrátene vzaté: nevieme, čo vnímame, na základe vnímania. Také kritérium však nie je kritériom vnímania, ale myslenia – či presnejšie – poznania, ktoré s vnímaním nesúvisí priamo. Týka sa akejsi izolovanej skutočnosti „o sebe“, pod ktorej kauzálnym vplyvom subjekt je, ale subjektívne nedokáže rozlišovať jeho pôsobenie. Takto definovať vnímanie nás nevedie v poznaní ďalej, pretože neumožňuje rozlišovať vnímané od nevnímaného. V konečnom dôsledku sa odvoláva na posledného arbitra objektivity, na „rozprávača“. Také chápanie sa pritom nevyhne otázke možného klamu.

Zároveň sme videli, že nie vždy platí, že bežné pojmy sú vodítkom k skutočnosti, ale že je potrebné odlišovať bežný, neprecizovaný spôsob používania jazyka od jazyka, v ktorom prijímame určitú formu záväzku vzhľadom k skutočnosti, napríklad vtedy, keď sa snažíme niečo filozoficky objasniť. Nie vždy používame jazyk v silnom ontologickom zmysle. Ako sa to behom analýz ukázalo, príkladom je práve ticho, ale aj negatívne výroky vôbec. V tomto zmysle sa problém negatívnych výrokov a pojmov a ich vzťahu k skutočnosti len otvára a vyžadoval by si bližšie rozvinutie.

V náväznosti na to posledným momentom analýzy ticha, ktorá neodlišuje vnímanie a myslenie ako dve odlišné prístupové cesty k problému, je, že keď ticho chápeme ako vnímanú absenciu, pridávame problém do oblasti, kde nie je (vnímanie) a uberáme ho z oblasti, kde je (myslenie). Problém, ktorý tu je a zaniká, je ten, akým spôsobom utvárajú negatívne pojmy (a výroky) naše chápanie skutočnosti. Je zjavné, že ak by sme negatívne pojmy a výroky nepoužívali, myslenie o svete by bolo o niečo ochudobnené, dokonca sa bez nich v určitých situáciách nemôžeme zaobiť. Zdá sa, že táto otázka je súčasne otázkou, akým spôsobom utvárajú predstavy naše ponímanie, myslenie o skutočnosti. Predstavy sa rodia neriadene v mysli a nie nutne v pozorovateľných vzťahoch, narozdiel od pojmov, ktoré sa síce tiež rodia v mysli (*conceptus*), ale v akomsi užšom či priamejšom spojení so skutočnosťami, ktoré vyslovujú, a ktoré sú snád predpokladom predstáv, teda spojení skutočnosťou prísne neviazaných. Predstavy a negácie tak sú v určitom zmysle prejavom života mysle v jej vlastnej, vnútornej podobe, nakoľko vykazujú nezávislosť a tým odlišnosť od vzťahov, ktoré môžeme vnímať a pozorovať. (V tomto zmysle je otázkou, či kauzalita je princípom aj vo svete mysle a či ho vystihuje, hoci sa zrejme nedá poprieť, že negácie a predstavy *nejakú* príčinu majú.) Otázka negatívnych pojmov, ako bolo zmienené, je spojená s predstavivosťou aj v základnejšej

rovine: vytvoriť negáciu znamená predpokladať to, čo negujeme (pozitivitu), a to na rovine pojmu aj predstavy a môcť chápať odlišnosť týchto dvoch popisov. Množstvo zvukov, ktoré zaplňajú predstavivosť pri pojme ticha nesupluje odlišnosť ticha od zvukov. Negácie nie sú redukovateľné na pozitívne pojmy. Pritom sa negácie a pozitívne pojmy vzťahujú k jednej skutočnosti, v dvoch odlišných modoch.

Literatúra

Agamben, G. *Der Mensch ohne Inhalt*. Berlin: Suhrkamp, 2012. ISBN 978-351-8126-257.

Aranyosi, I. „Silencing the Argument from Hallucination“. In: Macpherson, F. a D. Platchias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, s. 255-269. ISBN 978-0-262-01920-0.

Dostupné online z: <http://istvanaranyosi.net/papers.php>

Aristoteles. *O duši*. Překlad A. Kříž. Praha: Rezek, 1995. ISBN 80-901796-4-9.

Aristoteles. *Peri psychés. Aristotle's Psychology. In Greek and English, with Introduction and Notes by Edwin Wallace*. Cambridge: University Press, 1882.

Dostupné online z:

<https://archive.org/details/aristotelsperip00wallgoog>

Arstila, V. a D. Lloyd. „The Disunity of Time“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 657-663. ISBN 978-0-262-01994-1.

Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014. ISBN 978-0-262-01994-1.

Augustin. *Vyznání*. 5. vyd. Překlad M. Levý. Praha: Kalich, 2006. ISBN 80-701-7027-1.

Barbaras, R. *Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném*. Překlad J. Fulka. Praha: Filosofia, 2002. ISBN 80-7007-153-2.

Barrett, G. D. „The Silent Network: The Music of Wandelweiser“. *Contemporary Music Review*. 2011, roč. 30, č. 6, s. 449-470. ISSN 0749-4467.

Beebe, H. „Causing and Nothingness“. In: Collins, J., Hall, N., and L. A. Paul, eds. *Causation and Counterfactuals*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004, s. 291-308. ISBN 978-0-262-53256-3.

Beuger, A. „Grundsätzliche Entscheidungen“. *Positionen: Beiträge zur neuen Musik*. č. 41, s. 8-9. ISSN 0941-4711. Dostupné online z: http://www.timescraper.de/_antoine-beuger/texts.html#Antoine_Beuger__

Brooks, W. „Pragmatics of Silence“. In: Losseff, N. a J. Doctor. *Silence, music, silent music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 97-126. ISBN 0754655598.

Buonoman, D. V. „The Neural Mechanism of Timing on Short Timescales“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 329-342. ISBN 978-0-262-01994-1.

Busch, N. A. a R. VanRullen. „Is Visual Perception Like a Continuous Flow of a Series of Snapshots?“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 161-178. ISBN 978-0-262-01994-1.

Cage, J. *I-VI*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. ISBN 06-744-4007-2.

Cage, J. „A Composer's Confessions“. *Musicworks*. 1992, č. 52, s. 6-15. ISSN 0225-686x.

Cage, J. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. 4. print. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1970. ISBN 08-195-6002-2.

Cage, J. „Die Künste im Gespräch“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 207. ISBN 37-701-0677-6.

Cage, J. *Empty Words: Writings '73-'78*. 1st pap. ed. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1981. ISBN 08-195-6067-7.

Cage, J. „Für mehr neue Klänge“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 92-94. ISBN 37-701-0677-6.

Cage, J. „Kontroverse um Satie“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 118-121. ISBN 37-701-0677-6.

Cage, J. *M: Writings '67-'72*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973. ISBN 0-8195-6035-9.

Cage, J. „Plädoyer für Satie“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 108-114. ISBN 37-701-0677-6.

Cage, J. *Silence: přednášky a texty*. Překlad J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Praha: tranzit, 2010. ISBN 978-80-87259-07-8.

Cage, J. *Themes and Variations*. Barrytown, New York: Station Hill Press, 1982. ISBN 978-0930794231.

Cage, J. *X: Writings '79-'82*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press, 1983. ISBN 0-8195-6098-7.

Cage, J. a J. Retallack. *Musicage: Cage muses on words, art, music*. Hanover, NH: University Press of New England, 1996. ISBN 08-195-5285-2.

Clifton, T. „The Poetics of Musical Silence“. *The Musical Quarterly*. 1976, roč. 62, č. 2, s. 163-181. ISSN 1741-8399.

Close, D. „What Is Non-Epistemic Seeing“. *Mind*. 1976, roč. 85, č. 338, s. 161-170. ISSN 1460-2113.

Coats, P. „Hallucinations and the Transparency of Perception“. In: Macpherson, F. a Platchias, D., eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. s. 381-397. ISBN 978-0-262-01920-0.

Collins, J., Hall, N. a L. A. Paul, eds. *Causation and Counterfactuals*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. ISBN 978-0-262-53256-3.

Cowell, H. „Tageschronik“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 125-149. ISBN 37-701-0677-6.

Crockett, T. „Continuity in Leibniz's Mature Metaphysics“. *Philosophical Studies*. 1999, roč. 94, č. 1-2, s. 119-138. ISSN 1573-0883.

Crowther, T. „Perceptual Activity and the Will“. In: O'Brien, L. a M. Soteriou, eds. *Mental actions*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 173-191. ISBN 9780199225989.

Crowther, T. „Watching, Sight and the Temporal Shape of Perceptual Activity“. *The Philosophical Review*. 2009, roč. 118, č. 1, s. 1-27. ISSN 1558-1470.

Cseres, J. a G. Weckwerth, eds. *Membra disjecta for John Cage: wanting to say something about John = Membra disjecta pro Johna Cage: chceme říct něco o Johnovi*. Praha: DOX PRAGUE, 2012. ISBN 978-808-7405-130.

Dauenhauer, B. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. ISBN 0-253-11021-1.

Davies, S. „John Cage's 4'33": Is It Music?“. In: Davies, S., ed. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 11-29. ISBN 9780199280179.

Dretske, F. „Perception without Awareness“. In: Gendler, T. a T. Hawthorne, eds. *Perceptual experience*. New York: Oxford University Press, 2006, s. 147-180. ISBN 0199289751.

Dretske, F. *Seeing and Knowing*. London: Routledge, 1969. ISBN 710062133.

Dretske, F. „What We See: The Texture of Conscious Experience“. In: Nanay, B. *Perceiving the World*. New York: Oxford University Press, 2010. s. 54-67. ISBN 0195386191.

Duckworth, W. „An Interview with Cage“. In: Fleming, R. a W. Duckworth, eds. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Press, 1989. ISBN 08-387-5156-3.

Espinet, D. *Phänomenologie des Hörens: eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2009. Philosophische Untersuchungen, 23. ISBN 31-614-9971-9.

Farennikova, A. „Seeing absence“. *Philosophical Studies*. 2013, č. 166, s. 429-454. ISSN 1573-0883.

Fekete, J. *Mlčanie, bytie, jazyk: topológia filozofického mlčania*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-016-1.

Fleming, R. a W. Duckworth, eds. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Press, 1989. ISBN 08-387-5156-3.

Frisby, J. P a J. V Stone. *Seeing: the computational approach to biological vision*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010. ISBN 02-625-1427-3.

Gallagher, S. a D. Zahavi. „Primal Impression and Enactive Perception“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 83-99. ISBN 978-0-262-01994-1.

Gann, K. *No such thing as silence: John Cage's 4'33"*. London: Yale University Press, 2010. ISBN 978-0-300-17129-7.

Ganong, W. F. *Přehled lékařské fysiologie*. Jinočany: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1995. ISBN 8085787369.

Gena, P. „John Cage the Composer“. In: Gena, P. a J. Brent, eds. *A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday*. New York: Peters, 1982, s. 1-3. ISBN 09-388-5601-4.

Gena, P. a J. Brent, eds. *A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday*. New York: Peters, 1982. ISBN 09-388-5601-4.

Gennaro, R. „Leibniz on Consiousness and Self-consciousness“. In: Gennaro, R., Huenemann, Ch., eds. *New Essays on the Rationalists*. OUP, New York 1999. s. 353-371. ISBN 0-19-5124-88-X.

Gregory, R. L. *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. 4th ed. Oxford: OUP, 1990. ISBN 0198523408.

Grice, H. P. „The Causal Theory of Perception“. *Proceedings of the Aristotelian Society*. 1961, Suppl. Vol. 35, s. 121-153. Dostupné online z: <http://www.hist-analytic.com/GRICE.pdf>

Griffiths, P. *Cage*. New York: Oxford University Press, 1981. ISBN 01-931-5450-1.

Griffiths, T. D. „Musical hallucinosis in acquired deafness: Phenomenology and substrate“. *Brain*. 2000, č. 123, s. 2065-2076. ISSN 1460-2156.

Handel, S. *Perceptual coherence: hearing and seeing*. New York: Oxford University Press, 2006. ISBN 01-951-6965-4.

Heidegger, M. *Bytí a čas*. Překlad I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr. a J. Němec. 2., opravené vydání. Praha: Oikúmené, 2002. ISBN 80-7298-048-3.

Heidegger, M. „Řeč/Die Sprache“. In: Heidegger, M. *Básnický bydlí člověk*. Německo-česky. Překlad I. Chvatík. Praha: Oikúmené, 2006, s. 45-81. ISBN 80-7298-165-X.

Holcombe, A. O. „Are There Cracks in the Facade of Continuous Visual Experience?“. In: Arstila, V. a D. Lloyd, eds. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2014, s. 179-198. ISBN 978-0-262-01994-1.

Hughes, H.C. et al. „Responses of Human Auditory Association Cortex to the Omission of an Expected Acoustic Event“. *NeuroImage*. 2001, roč. 13, č. 6, s. 1073-1089. ISSN 10538119.

Huron, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, Mass: MIT, 2008. ISBN 978-026-2582-780.

Husserl, E. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917-1918)*, *Husserliana*, Bd. XXXIII. Hg. v. R. Bernet a D. Lohmar. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001. ISBN 978-94-010-3833-1.

Husserl, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Překlad. A. Rettová a P. Urban. Praha: Oikúmené, 2004. ISBN 80-7298-085-8.

Husserl, E. *Logická zkoumání II/1: Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Překlad P. Urban, K. Novotný, H. Janoušek. Praha: Oikúmené, 2010. ISBN 978-807-2983-971.

Husserl, E. *Logická zkoumání II/2: Základy fenomenologického objasnění poznání*. Překlad P. Urban. Praha: Oikúmené, 2012. ISBN 978-807-2984-442.

Husserl, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Vyd. 2., v této edici 1. Překlad V. Špalek, W. Hansel. Praha: Ježek, 1996. ISBN 80-901-6259-2.

Husserl, E. „Vnější a vnitřní vnímání. Fyzické a psychické fenomény“. In: Husserl, E. *Logická zkoumání II/2: Základy fenomenologického objasnění poznání*. Příloha. Překlad P. Urban. Praha: Oikúmené, 2012, s. 199-220. ISBN 978-807-2984-442. Vyšlo tiež ako „O vnitřním a vnějším vnímání“. Překlad H. Janoušek. In: Novotný, K., vyd. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Pavel Mervart/Oikúmené, Červený Kostelec/Praha 2010, s. 13-34. ISBN 978-80-87378-24-3 (978-80-7298-429-9).

Husserl, E. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. In: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, *Husserliana*, Bd. X. Hg. v. R. Boehm. Hague: M. Nijhoff, 1966. ISBN 978-90-247-0227-5.

Hyman, J. „The Evidence of our Senses“. In: Glock, H.-J., ed. *Strawson and Kant*. Oxford: Claredon Press, 2003, s. 235-253. ISBN 9780199252824.

Hyman, J. „Vision, Causation and Occlusion“. *The Philosophical Quarterly*. 1993, roč. 43, č. 171, s. 210-214. ISSN 1467-9213.

Child, W. „Vision and Causal Understanding“. In: Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. New York: Oxford University Press, 2011, s. 161-180. ISBN 9780199692057.

Child, W. „Vision and Experience: The Causal Theory and the Disjunctive Conception“. *The Philosophical Quarterly*. 1992, roč. 42, č. 168, s. 297-316. ISSN 1467-9213.

Christiaens, J. „Sounding Silence, Moving Stillness: Olivier Messiaen's *Le banquet céleste*“. In: Losseff, N. a J. Doctor, eds. *Silence, Music, Silent Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 53-68. ISBN 0754655598.

Ihde, D. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007. ISBN 07-914-7256-6.

James, P. „Die Leute nennen es Lärm – er nennt es Musik“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 88-89. ISBN 37-701-0677-6.

Johnson, T. „Intentionality and Nonintentionality in the Performance of Music by John Cage“. In: Fleming, R., a W. Duckworth. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Presses, 1989, s. 262-269. ISBN 0838751563.

Johnston, J. „Nun gibt es keine Stille mehr“. In: Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973, s. 202-205. ISBN 37-701-0677-6.

Jorgensen, L. M. „Leibniz on Memory and Consciousness“. *British Journal for the History of Philosophy*. 2011, roč. 19, č. 5, s. 887-916. ISSN 1469-3526.

Jorgensen, L. M. „The Principle of Continuity and Leibniz's Theory of Consciousness“. *Journal of the History of Philosophy*. 2009, roč. 47, č. 2, s. 223-248. ISSN 1538-4586.

Joseph, B. W. „John Cage and the Architecture of Silence“. *October*. 1997, roč. 81, s. 80-104. ISSN 1536-013X.

Joseph, B. W. „White on White“. *Critical Inquiry*. 2000, roč. 27, č. 1, s. 90-121. ISSN 1539-7858.

Kahn, D. „John Cage: Silence and Silencing“. *The Musical Quarterly*. 1997, roč. 81, č. 4, s. 556-598. ISSN 1741-8399.

Kniha proměn: I-ting = Yijing. Vyd. 6., Přepřac. a rozš. vyd. Překlad O. Král. V Lásenici: Maxima, 2008. ISBN 978-80-86921-03-7.

Koozin, T. „Spiritual-Temporal Imagery in Music of Olivier Meesiaen and Toru Takemitsu“. *Contemporary Music Review*. 1993, č. 7, s. 185-202. ISSN 1477-2256.

Kostelanetz, R. *Conversing with CAGE*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003. ISBN 04-159-3792-2.

Kostelanetz, R. *John Cage*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1973. ISBN 37-701-0677-6.

Kostelanetz, R. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books, 1996. ISBN 00-286-4526-X.

Králíček, P. *Úvod do speciální neurofyzilogie*. 3. vyd. Praha: Galén, 2011. ISBN 978-80-7262-618-2.

Kukso, B. „The Reality of Absences“. *Australasian Journal of Philosophy*. 2006, roč. 84, č. 1, s. 21-37. ISSN 1471-6828.

Lanza, J. *Elevator Music: a Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. Rev. and expanded ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. ISBN 04-720-8942-0.

Le Fanu, J. S. „Zelený čaj“. In: Le Fanu, J. S. *V temném zrcadle*. Překlad F. Bommer. Praha: Volvox Globator, 2011. ISBN 978-80-7207-799-1. (Le Fanu, J. S. „Green Tea“. In: Le Fanu, J. S. *In a Glass Darkly*, vol. 1/3, ch. 6. Dostupné online z: <http://www.gutenberg.org/files/37172/37172-h/37172-h.htm>)

Leibniz, G. W. *Monadologie a jiné práce*. Překlad J. Husák, Svoboda, Praha 1982.

Leibniz, G. W. *New essays on human understanding*. Transl. P. Remnant and J. Bennett. Cambridge: Cambridge University Press, repr. (2000), 1996. ISBN 0-521-57211-8.

Leibniz, G. W. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966. (Český překlad: Leibniz, G. W. *Nové úvahy o lidské soudnosti od autora systému předzjednané harmonie, dle vydání Paula Janeta z r. 1886*. Překlad V. Rychetská. Praha: Česká akademie věd a umění, 1932.)

Lewis, D. „Causal Explanation“. In: *Philosophical Papers*. Vol 2. New York: OUP, 1986, s. 214-240. ISBN 0-19-503645-X.

Lewis, D. „Veridical hallucinations and prosthetic vision“. In: *Philosophical Papers*. Vol. 2. New York: OUP, 1986, s. 273-286. ISBN 0-19-503645-X.

Lévinas, E. „Intencionalita a počitek“. Překlad J. Fulka. In: Novotný, K. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec/Praha: Pavel Mervart/Oikúmené, 2010, s. 235-255. ISBN 978-80-87378-24-3 (978-80-7298-429-9).

Lévinas, E. „Langage et proximité“. In: Lévinas, E. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: J. Vrin, 2006, s. 303-330. ISBN 2-7116-1491-3.

Lévinas, E. *Le temps et l'autre. / Čas a Jiné*. Překlad Z. Hrbata. Dauphin, Praha 1997. ISBN 80-86019-33-0.

Lévinas, E. „Řeč a blízkost“. Překlad K. Novotný. In: Levinas, E. *Objevování existence s Husserlem a Heideggerem*. Překlad J. Bierhanzl, J. Fulka a K. Novotný. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014, s. 237-257. ISBN 978-80-7465-127-4.

Link, S. „Going Gently: Contemplating Silences and Cinematic Death“. In: Losseff, N. a J. Doctor, eds. *Silence, Music, Silent Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 69-86. ISBN 0754655598.

Locke, J. *Esej o lidském chápání*. Překlad M. Dokulil. Praha: Oikúmené, 2012. ISBN 978-80-7298-304-9.

Locke, J. *An Essay Concerning Human Understanding*. By John Locke, Gent. With the notes and illustrations of the author, and an analysis of his doctrine

of ideas. New Edition, carefully revised, and compared with the best copies. London: G. Routledge and Sons (Sir J. Lubbock's Hundred books), 1894.

Losseff, N. a J. Doctor. *Silence, music, silent music*. Burlington, VT: Ashgate, 2007. ISBN 0754655598.

Lyotard, J.-F. *Putování a jiné eseje*. Překlad M. Petříček. Praha: Herrmann & synové, 2001. ISBN 80-238-7472-1.

Macpherson, F. a D. Platchias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. ISBN 978-0-262-01920-0.

Maniates, M. R. „Sound, Silence and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music“. *Current Musicology*. 1966, č. 3, s. 59-64. ISSN 0011-3735.

Marion, J.-L. „Bytnost fenoménu. Pasáže z díla Etant donné“. Překlad R. Zika. In: Novotný, K., vyd. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec/Praha: Pavel Mervart/Oikúmené, 2010, s. 257-301. ISBN 978-80-87378-24-3 (978-80-7298-429-9).

Marley, B. „Qualities of Silence“. In Marley, B. a M. Wastell, eds. *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. London: Sound 323, 2005, s. 14-49. ISBN 978-095-5154-102.

Marley, B. a M. Wastell, eds. *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. London: Sound 323, 2005. ISBN 978-095-5154-102.

McGrath, S. „Causation by omission: a dilemma“. *Philosophical Studies*. 2005, č. 123, s. 125-148. ISSN: 1573-0883.

Melia, N. a J. Saunders. „Introduction: What is Wandelweiser?“. *Contemporary Music Review*. 2011, roč. 30, č. 6, s. 445-448. ISSN 0749-4467.

Merleau-Ponty, M. „Nepřímá řeč a hlasy ticha“. In: *Oko a duch a jiné eseje*. Překlad O. Kuba. Praha: Obelisk, 1971, s. 53-93.

Merleau-Ponty, M. *Svět vnímání*. Překlad K. Gajdošová. Praha: Oikúmené, 2008. ISBN 978-80-7298-287-5.

Metzinger, T. *Der Ego-Tunnel: eine neue Philosophie des Selbst: von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik*. 5. Aufl. Berlin: Bloombury Verlag, 2012. ISBN 978-383-3307-195.

Molnar, G. „Truthmakers for Negative Truths“. *Australasian Journal of Philosophy*. 2000, roč. 74, s. 57-65. ISSN 1471-6828.

Moore, G. E. „The Refutation of Idealism“. *Mind*. 1903, roč. 12, č. 48, s. 433-453. ISSN 1460-2113.

Mortley, R. *From Word to Silence. Vol. 1: The rise and fall of logos*. Bonn: Hanstein, 1986. ISBN 3-7756-1240-8.

Mortley, R. *From Word to Silence. Vol. 2: The way of negation, Christian and Greek*. Bonn: Hanstein, 1986. ISBN 3-7756-1241-6.

Muldoon, M. S. „Silence Revisited: Taking the Sight out of Auditory Qualities“. *The Review of Metaphysics*. 1996, roč. 50, č. 2, s. 275-298. ISSN 2154-1302.

MusikTexte 69/70, 1997. ISSN 0178-8884.

Mysliveček, J. *Základní fyziologické principy II*. Praha: Nakladatelství ČVUT, 2007. ISBN 80-01-02449-0.

Nadel, L., ed. *Encyclopedia of Cognitive Science*. Chichester: Wiley, 2005. 4 sv. ISBN 0-470-01619-1.

Nanay, B. *Perceiving the World*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 0195386191.

Nebeský, L. *Bílá místa*. Praha: Dybbuk, 2006. ISBN 80-868-6215-1.

Noë, A. „Causation and Perception: the Puzzle Unraveled“. *Analysis*. 2003, roč. 63, č. 278, s. 93-100. ISSN 1467-8284.

Novotný, K., vyd. *Co je fenomén?: Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec/Praha: Pavel Mervart/Oikúmené, 2010. ISBN 978-80-87378-24-3 (978-80-7298-429-9).

Nudds, M. „Naive Realism and Hallucinations“. In: Macpherson, F. a D. Plat-chias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. s. 271-290. ISBN 978-0-262-01920-0.

Nudds, M. a C. O'Callaghan, eds. *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-019-9282-968.

Nyman, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 1999. ISBN 05-216-5383-5.

O'Callaghan, C. „On Privations and Their Perception“. *Acta Analytica*. 2011, roč. 26, č. 2, s. 175-186. ISSN 0353-5150. Dostupné online z: <http://caseyocallaghan.com/research/papers/ocallaghan-2011-Privations.pdf>

O'Donnell, J. J. *Augustine: Confessions: Volume III: Commentary Books 8-13*. New York: Oxford University Press, 1992, s. 250-299. ISBN 01981407543.

O'Regan, J. K. a A. Noë. „Experience is not something we feel but something we do: a principled way of explaining sensory phenomenology, with Change Blindness and other empirical consequences“. Dostupné online z: <http://nivea.psychol.univ-paris5.fr/ASSChtml/ASSC.html>

O'Shaughnessy, B. *Consciousness and the World*. New York: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-823893-2.

Oplištilová, I. „Nelineární čas v post-cageovské hudbě“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2010, 1. roč., vychází jednou ročně, s. 120-145. ISSN 0514-7735.

Pasnau, R. „What Is Sound“. *The Philosophical Quarterly*. 1999, roč. 46, č. 196, s. 309-324. ISSN 1467-9213.

Pereira, A. G., A. Cruz, S. Q. Lima a M. A. Moita. „Silence resulting from the cessation of movement signals danger“. *Current Biology*. 2012, roč. 22, č. 16, s. R627-R628. ISSN 0960-9822.

Pessoa, F. *Kniha neklidu*. Překlad P. Lidmilová. Praha: Nakladatelství Hynek, 1999. ISBN 80-86202-55-0.

Pfisterer, Ch. C. „Seeing That and Seeing Something“. [nepublikované] *Seventh European Congress of Analytic Philosophy (ECAP)*. University of Milan, 9. 6. 2011.

Phillips, I. „Attention to the passage of time“. *Philosophical Perspectives*. 2012, roč. 26, č. 1. ISSN 1520-8583. Dostupné online z: <http://www.ucl.ac.uk/~uctyibp/Attention%20to%20the%20passage%20of%20time.pdf>

Phillips, I. „Hearing and Hallucinating Silence“. In: Macpherson, F. a D. Plat-chias, eds. *Hallucination: philosophy and psychology*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. s. 333-360. ISBN 978-0-262-01920-0. Dostupné online z: <http://www.ucl.ac.uk/~uctyibp/Silence.pdf>

Phillips, I. „Unconscious Perception Reconsidered“. [nepublikované]
Dostupné online z:
<http://www.ianbphillips.com/uploads/2/2/9/4/22946642/antwerp.pdf>

Picard, M. *Die Welt des Schweigens*. München: Piper, 1988. (1. vyd. 1948). ISBN 3-492-10937-3.

Pisaro, M. „Wandelweiser“. In: *Erstwords* [online]. 23. 9. 2009 [cit. 2013-02-11]. Dostupné z: <http://erstwords.blogspot.cz/2009/09/wandelweiser.html>

Plomp, R. *The intelligent ear: on the nature of sound perception*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ISBN 08-058-3867-8.

Pockett, S. „How long is ‘now’? Phenomenology and the specious present“. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2003, roč. 2, č. 1, s. 55-68. ISSN 1572-8676.

Poe, E. A. *Muž davu a jiné povídky*. Překlad W. F. Waller. Praha-Vršovice: J. Toužimský, 1919.

Prinz, J. J. „When Is Perception Conscious?“. In: Nanay, B. *Perceiving the World*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 310-332. ISBN 0195386191.

Pritchett, J. *The Music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1993. ISBN 05-214-1621-3.

Pritchett, J. „Understanding John Cage’s Chance Music: An Analytical Approach“. In: Fleming, R., a W. Duckworth, eds. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Presses, 1989, s. 249-261. ISBN 0838751563.

Rataj, M., ed. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. Praha: Český rozhlas, 2012. ISBN 978-807-3312-299.

Rée, J. *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses*. London: Flamingo (HarperCollins), 1999. ISBN 0 00 255793 2.

Reynek, B. *Básnické spisy*. Zlín/Petrkov: Archa/Petrkov, 2009. ISBN 978-80-901926-5-2 (978-80-904061-4-8).

Richards, M. C. „John Cage and the Way of the Ear“. In: Gena, P. a J. Brent, eds. *A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday*. New York: Peters, 1982, s. 38-49. ISBN 0938856014.

Ricoeur, P. *Čas a vyprávění*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenth, 2000. ISBN 80-729-8017-3.

Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 9780199692057.

Sabatini, A. J. „Silent Performances: On Reading John Cage“. In: Fleming, R. a W. Duckworth, eds. *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated University Presses, 1989, s. 74-96. ISBN 0838751563.

Sacks, O. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf, 2007. ISBN 14-000-4081-7.

Sardegna, J. et al. *The encyclopedia of blindness and vision impairment*. 2nd ed. New York: Facts on File, 2002. ISBN 08-160-4280-2.

Sartre, J.-P. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Překlad O. Kuba. Praha: Oikúmené, 2006. ISBN 80-7298-097-1.

Sartre, J.-P. „Základní myšlenka Husserlovy fenomenologie: Intencionalita“. Překlad P. Horák. *Filosofický časopis*, roč. 49, č. 4, 2001, s. 618-620. ISSN 0015-1831.

Searle, J. R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. New York, Cambridge University Press, 1983. ISBN 0-521-27302-1.

Sheldon, W. H. „The Concept of the Negative“. *The Philosophical Review*. 1902, roč. 11, č. 5, s. 485-496. ISSN 1558-1470.

Simmons, A. „Changing the Cartesian Mind: Leibniz on Sensation, Representation and Consciousness“. *The Philosophical Review*. 2001, roč. 110, č. 1, s. 31-75. ISSN 1558-1470.

Skácel, J. a J. Opelík, ed. *Básně*. sv. 1. Vyd. 3. Třebíč: Akcent, 1998. ISBN 80-238-2954-8.

Sokol, J. *Čas a rytmus*. 2., rozš. vyd. Praha: Oikúmené, 2004. ISBN 80-729-8123-4.

Solomon, L. J. „The Sounds of Silence: John Cage and 4'33”“. 2002. [online]. [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

Sorensen, R. A. *Seeing Dark Things: The Philosophy of Shadows*. New York: Oxford University Press, 2008. ISBN 01-953-2657-1.

Soteriou, M. „The Perception of Absence, Space, and Time“. In: Roessler, J., H. Lerman a N. Eilan, eds. *Perception, causation, and objectivity*. New York: Oxford University Press, 2011, s. 181-206. ISBN 9780199692057.

Šťastný, J. „John Cage – usměvavý Frankenstein? (Část I)“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2010, 1. roč., vychází jednou ročně, s. 82-118. ISSN 0514-7735.

Šťastný, J. „John Cage – usměvavý Frankenstein? (Část II)“. *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*. 2011, 2. roč., vychází jednou ročně, s. 104-116. ISSN 0514-7735.

Tarkovskij, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 80-903678-4-4.

Taylor, R. „Negative Things“. *The Journal of Philosophy*. 1952, roč. 49, č. 13, s. 433-449. ISSN 1939- 8549.

Thein, K. „Negace a náznaky: Parmenidés a Wittgenstein“. *Filozofie dnes*. 2011, roč. 3, č. 1, s. 5-25. ISSN 1804-096.

Thomson, J. J. „Causation: Omissions“. *Philosophy and Phenomenological Research*. 2003, roč. 66, č. 1, s. 81-103. ISSN 1933-1592.

Thoreau, H. D. *Journals*. Vol. 25 (November 25, 1857 – June 4, 1858). Manuscript [online]. [cit. 2013-05-31]. Dostupné z: http://thoreau.library.ucsb.edu/writings_journals_pdfs/J13f1-f3.pdf

Toop, D. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. 5-star ed. London: Serpent's Tail, 2001. ISBN 978-185-2427-436.

Toop, D. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. London: Continuum 2010. ISBN 978-144-1155-870

Tordjman, S. „Time and its representations: At the crossroads between psychoanalysis and neuroscience“. *Journal of Physiology-Paris*. 2011, č. 105, s. 137-148.

Trojan, J. „Autorská reflexe akustické ekologie a soundscape v kontextu svatojakubské poutě“. In: Rataj, M., ed. *Zvukem do hlavy: soundy do současné audiokultury*. Praha: Český rozhlas, 2012. ISBN 978-807-3312-299.

Tye, M. „A Causal Analysis of Seeing“. *Philosophy and phenomenological research*. 1982, roč. 42, č. 3, s. 311-325. ISSN 1933-1592.

Varzi, A. „Boundary“. In: Zalta, E. N., ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online] Winter 2013 Edition [cit. 2014-04-11]. ISSN 1095-5054.

Dostupné z:

<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/boundary/>

Varzi, A. „Omissions nad Causal Explanations“. In: Castellani, F. a J. Quitterer, eds. *Agency and Causation in the Human Sciences*. Paderborn: Mentis Verlag, 2007, s. 155-167. Dostupné online z: http://www.columbia.edu/~av72/papers/Mentis_2007.pdf (s. 1-14).

Voegelin, S. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010. ISBN 14-411-6207-0.

Waldenfels, B. *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. ISBN 35-182-9334-6.

Wehmeyer, G. *Erik Satie*. Regensburg: Bosse, 1974. ISBN 37-649-2077-7.

Westphal, J. „Silhouettes are Shadows“. *Acta Analytica*. 2011, roč. 26, č. 2, s. 187-197. ISSN 0353-5150.

Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Preklad P. Balko a R. Maco. Kalligram, Bratislava 2003. ISBN 80-7149-600-6.

Zanto, T. P., J. S. Snyder a E. W. Large. „Neural correlates of rhythmic expectancy“. *Advances in Cognitive Psychology*. 2006, roč. 2, 2-3, s. 221-231. ISSN 1895-1171.